فہرست

(حصہ اوّل)

مضمون

مضامین

غزلیں

افسانے

بانی ''ادبِ لطیف'' چودھری برکت علی

ناصر زیدی

ادب کی دنیا میں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے ہی مارچ 1935ء میں جاری ہونے والا ماہانہ ادبی جریدہ ''ادبِ لطیف'' اپنے منفرد معیار اور مدتِ اشاعت کے ساتھ اب ایک ادبی لیجنڈ بن چکا ہے۔ بہت سے رسائل و جرائد اسی شہرِ زندہ دلاں، شہرِ ادب و ثقافت، شہرِ علم و فن سے مختلف ادوار میں جاری ہوئے اور معدوم ہو گئے، مگر ''ادبِ لطیف'' واحد ادبی جریدہ ہے، جو ہنوز جاری ہے۔ یہ پون صدی یعنی 75 برس اپنی مسلسل اشاعت کے پورے کر چکا ہے اور لگتا ہے صدی بلکہ صدیاں پوری کرے گا......!

اس جریدے کے بانی ایک نیک نیت انسان چودھری برکت علی مرحوم تھے۔ وہ لاہور کی ایک معزز ارائیں فیملی سے تعلق رکھتے تھے، ابھی ''پالنے'' ہی میں تھے کہ ماں جیسی عظیم ہستی کی شفقت سے محروم ہو گئے تاہم والدِ گرامی چودھری محمد بخش نے شجرِ سایہ دار بن کر پرورش و پرداخت میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ چودھری برکت علی نے پرائمری تک کی ابتدائی تعلیم کارپوریشن کے ٹاٹ سکول میں حاصل کی۔ میٹرک کا امتحان اسلامیہ ہائی سکول بھاٹی گیٹ سے اچھے نمبروں سے پاس کیا اور پھر ایف۔ سی کالج لاہور میں داخل ہو گئے۔ ایف۔ اے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں چلے گئے۔ زمانہ طالب علمی میں وہ ایک ذہین طالب علم ہونے کے ساتھ ساتھ فٹ بال اور ہاکی کے بہت نمایاں کھلاڑی بھی رہے...... گریجوایشن کے بعد ہسٹری میں ایم اے کی تیاری کر رہے تھے کہ انگریز سامراج کے خلاف عدم تعاون کی تحریک اور ''تحریکِ ترکِ موالات'' شروع ہوئی۔ رفتہ رفتہ ان تحریکوں نے خوب زور پکڑا اور یہ پورے ملک میں پھیل گئیں۔ چودھری برکت علی کے نہاں خانۂ دل میں موجود جذبۂ حریت نے، ان تحریکوں کا ساتھ دینے پر انہیں اکسایا تو وہ قوت کی پکار پر لبیک کہنے کے لئے خوشی خوشی آمادہ ہو گئے۔ انہوں نے ایم اے (ہسٹری) کا امتحان دیئے بغیر کالج چھوڑ دیا۔ یوں وہ ایم اے (ہسٹری) تو نہ کر سکے مگر تاریخ کا دھارا

بدلنے میں مدد معاون ضرور ہے......!

چودھری برکت علی کی چشم بصیرت افروز نے دیکھا اور طبع حساس نے محسوس کیا کہ ہر طرح کے کاروبار پر ہندو سامراج کا غلبہ ہے اور مسلمان من حیث القوم قعر مذلت میں گرے ہوئے ہیں۔ اس حقیقت کا ادراک کرتے ہوئے انہوں نے پبلشنگ کے شعبے کو چنا کہ کاغذ، قلم حرف و لفظ ہی زندہ رہنے والی چیزیں ہیں اور چھپے ہوئے زندہ لفظوں سے قوموں کی تقدیریں بدلتی رہی ہیں اور بدل سکتی ہیں، چنانچہ 1929ء میں انہوں نے مشہور زمانہ "پنجاب بک ڈپو" قائم کیا اور اس بک ڈپو سے درسی کتب کی اشاعت کا سلسلہ شروع کیا۔ یوں وہ ہندو اور انگریز پبلشروں کے درمیان اس دور میں ایک بڑے مسلمان پبلشر کی حیثیت سے نمایاں ہوتے چلے گئے...... ان کے حسن کارکردگی نے لکھنے، پڑھنے والے اساتذہ اور اہل علم کا ہالہ ان کے گرد اگرد بنا ڈالا۔ اور وہ اچھی، معیاری، نصابی کتابیں چھاپنے لگے۔ انہوں نے اپنے کاروبار کو پورے برصغیر میں روشناس کرایا۔ کئی سال تک دل جمعی سے "پنجاب بک ڈپو" کو پھولنے پھلنے کا موقع دینے، مقام بلند تک پہنچانے کے بعد ان کی طبع رسا نے "کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لیے" کے مصداق اپنی بات، اپنے خیالات اور ترقی پسندانہ نظریات کو عام کرنے کے لئے ایک ادبی جریدے کے اجراء کا منصوبہ بنایا۔ حکیم احمد شجاع نے ان کے منصوبے کو عملی طور پر مہمیز لگائی کہ جریدے کا نام "ادب لطیف" تجویز کر دیا اور پہلے مدیر کے طور پر اپنے بچوں کے اتالیق، ایک سکول ٹیچر، شاعر و ادیب طالب انصاری بدایونی کا تقرر کرا دیا۔ یوں مارچ 1935 میں طالب انصاری بدایونی کی ادارت میں "ادب لطیف" کا پہلا شمارہ 64 صفحات پر مشتمل منظر عام پر آیا...... مارچ، اپریل، مئی 1935ء کے تین شمارے ہی طالب انصاری کی ادارت میں چھپ سکے کیونکہ جون 1935 میں میرزا ادیب (بی اے آنرز) اس جریدے کے مدیر مقرر ہو گئے۔ طالب انصاری ان دنوں فلموں کے لئے گیت بھی لکھتے تھے، سکول میں ٹیچر بھی تھے اور پرائیویٹ طور پر ٹیوشن بھی پڑھاتے تھے۔ اتنی بہت سی مصروفیات میں وہ "ادب لطیف" کے لئے بھرپور انداز میں وقت نہ دے سکتے تھے، جبکہ میرزا ادیب کل وقتی مدیر کے طور پر دستیاب ہو گئے تھے۔ یوں "ادب لطیف" کے بانی مدیر ہونے کا اعزاز پنجاب کے دل لاہور میں فانی بدایونی کے شہر بدایوں کے ایک صاحب فن شاعر طالب انصاری کو حاصل ہے۔ میرزا طالب کا نمبر دوسرا ہے، جو لوگ انہیں اولیت دیتے ہوئے "ادب لطیف" کا پہلا مدیر قرار دیتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ دراصل پہلا مدیر ہی "ٹرینڈ سیٹر" ہوتا ہے، چنانچہ ابتدائی شماروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شمارے سے جو معیار، بانی

ادارہ چودھری برکت علی کی رہنمائی میں مدیر اول نے قائم کیا اسی طرز پر میرزا ادیب اور ان کے بعد میں آنے والے مدیروں نے بھی معیار نہ صرف برقرار رکھا بلکہ آگے بڑھایا۔ اس ادبی لیجنڈ، عہد ساز جریدے کے نامور مدیران میں طالب انصاری بدایوانی کے علاوہ فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، فکر تونسوی، قتیل شفائی، عارف عبدالمتین، دوبار میرزا ادیب، انتظار حسین اور یہ خاکسار راقم الحروف ناصر زیدی شامل ہیں...... میرا دورِ ادارت 1966ء تا 1980ء تک طویل ترین دور ہے جبکہ میرزا ادیب تو دو قسطوں میں کل دس بارہ سال مدیر رہے...... اور میرے بعد تو مدیران کی ایک لمبی لائن لگی رہی۔ ایک ہی شمارے میں اللہ جھوٹ نہ بلوائے، بطور مدیران آدھی آدھی درجن نام بھی دیکھنے کو ملے۔ صدیقہ بیگم، کشور ناہید اور ان کا چار کا ٹولہ۔ پھر صدیقہ بیگم کے ساتھ مسعود اشعر اور پھر ان کے ساتھ اظہر جاوید! اب چودھری برکت علی کی صاحبزادی صدیقہ بیگم مدیر ہیں اور بڑے عزم و استقلال کے ساتھ مختلف ادوار کے معروف سائز سے ہٹ کر چھوٹے کتابی سائز پر رسالے کو باقاعدگی سے شائع کر رہی ہیں۔ 75 سالہ نمبر ان کی مدیرانہ کاوشوں کا یقیناً نقطۂ عروج ہوگا......!

''ادبِ لطیف'' کا موجودہ کتابی سائز دراصل انتظار حسین کے فوری بعد آنے والے ایک مدیر قاسم محمود نے رائج کیا تھا۔ وہ کل چھ ماہ مدیر رہے اور اس عرصے میں ''ادبِ لطیف'' کا اصل قدیم اور معیاری حلیہ بگاڑ کے اسے صرف اور صرف افسانوں کے لئے مخصوص کر دیا کہ وہ خود بھی افسانہ نگار تھے۔ شاعری ''ادبِ لطیف'' کے اس ششماہی تاریک دور میں ممنوع رہی۔ چودھری برکت علی کے بڑے صاحبزادے افتخار علی چودھری کا ذکر نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ وہ پنجاب کے بک ڈپو کے مالک اور ''ادبِ لطیف'' کے مینجنگ ایڈیٹر تھے۔ انہوں نے کبھی ایڈیٹر کے کام میں مداخلت نہیں کی، یہی وجہ ہے کہ مجھے ان کے ساتھ خوشگوار انداز میں بطور ایڈیٹر مسلسل پندرہ سال گزارنے کا موقع ملا۔ وہ بہت خلیق، متواضع، ہنس مکھ اور ''پیر پرست'' انسان ہیں۔ میرے سید ہونے کے ناتے بھی وہ میری تکریم حد سے کچھ زیادہ ہی کرتے تھے...... ان کا دسترخوان ہمیشہ سے بہت وسیع تھا۔ ہم روزانہ ان کے دسترخوان کے ریزہ چیں رہے۔ ان کی ایرانی بیگم ہر بدھ کو گاے شاہ اور داتا دربار پر حاضری کے بعد پنجاب بک ڈپو اور دفتر ''ادبِ لطیف'' تشریف لاتیں تو کھیر کا ایک دیگچہ بھی ملازم ضرور ساتھ لاتا۔ یوں ہم نے مدتوں بہت کھیر کھائی جو کسی طرح بھی نیزی نہ تھی...... اس کھیر کی مٹھاس کا اثر اب تک ہماری شخصیت میں حلول کئے ہوئے ہے، جو ''حاسدین تیرہ باطن'' کے سوا ہر ایک مقرب خاص محسوس کر سکتا ہے۔

آج خصوصیت سے ذکر مقصود ہے، پنجاب بک ڈپو اور "ادبِ لطیف" کے بانی چودھری برکت علی کا بقول غالب:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

چنانچہ بر سبیل تذکرہ بہت سی دیگر متعلقہ باتیں بھی آ گئیں۔

پھر آتا ہوں اپنے اصل موضوع کی طرف...... ! چودھری برکت علی نے ہندوؤں کی اشاعتی اجارہ داری توڑنے کے ساتھ ساتھ بہت سے فلاحی، تعلیمی، اصلاحی اور رفاہی کام بھی کیے۔ انہوں نے مسلم ماڈل ہائی سکول کی بنیاد 1945ء میں ڈالی۔ یہ سکول نواں کوٹ لاہور میں قائم کیا گیا۔ 1947ء میں یہ ہنگاموں کی نذر ہو گیا تو قیام پاکستان کے بعد موجود بلڈنگ میں کچہری روڈ اور اردو بازار کے سنگم پر یہ سکول قائم کیا گیا۔ چودھری برکت علی تادم آخر (8،9۔ اگست 1952ء) بحیثیت جنرل مینیجر اس سکول میں فرائض انجام دیتے رہے۔ اس سکول کے علاوہ انہوں نے مزید سکول لاہور ہی میں قائم کیے۔ اسلامیہ ہائی سکول موہنی روڈ اور اسلامیہ ہائی سکول مصری شاہ۔ مسلم ماڈل ہائی سکول کے بنیادی صدر نور الٰہی تھے جبکہ جنرل سیکرٹری شیخ محمد اشرف اور فنانس سیکرٹری شیخ نیاز احمد تھے اور جنرل مینیجر چودھری برکت علی۔ اس تعلیمی مجلس کے اراکین نے سکول کو ایسے عمدہ، شفاف اور معیاری اصولوں پر چلایا کہ اب یہ سکول پاکستان کے بہترین سکولوں میں شمار ہوتا ہے۔ چودھری برکت علی کے تیسرے نمبر کے چھوٹے صاحبزادے خالد چودھری نے چودھری اکیڈمی بنا کر پنجاب بک ڈپو کو بھی اس میں ضم کر لیا ہے۔ چودھری برکت علی کی صاحبزادی محترمہ صدیقہ بیگم جو ادب سے خصوصی لگاؤ رکھتی ہیں "ادبِ لطیف" کو بڑی محنت، لگن اور جانفشانی سے زندہ بلکہ تابندہ رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے ساتھ حسبِ معمول چودھری برکت علی کے بڑے صاحبزادے چودھری افتخار علی مینجنگ ایڈیٹر ہیں اور دوسرے صاحبزادے ظفر علی چودھری بھی تعاون کر رہے ہیں۔ یوں چودھری برکت علی کا لگایا ہوا ادبی پودا تناور درخت بن کر پھول پھل رہا ہے:

اب جس کے جی میں آئے وہی پائے روشنی
ہم نے تو دل جلا کے سرِ عام رکھ دیا

◆◆◆

منٹو کے افسانوں میں عورت!

ڈاکٹر وزیر آغا

میرے بہتر نشتروں کا ذکر بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان نشتروں کی نشاندہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں؟ بہت کم! اور میرا خیال ہے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتر نشتروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ لیکن ایک بڑے تخلیق کار کا امتیازی وصف ہے کہ اسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اس کے تخلیقی لمس کے باعث ایک اپنی الگ شان رکھتا ہے اور اس میں سے کسی بھی حصہ کو مسترد کرنے سے پہلے سو بار سوچنا پڑتا ہے، منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں.....ایک وہ جنہیں آپ اول درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں۔ دوسرے وہ جنہیں آپ پہلی ہی قرات میں مسترد کر دیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھیے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں سے بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے۔ "بیشتر" اس لئے کہ اس کے ہاں "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور "نیا قانون" ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے، اول درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدوخال دریافت کرنے کے لئے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ تاہم چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص "عورت" بطور پروٹو ٹائپ موجود ہے لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس پروٹو ٹائپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی

نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''پھّنی'' کی پھّنی، ''جھنگن'' کی جھنگن، ''سودا بیچنے والی'' کی سلمی، ''عشقیہ کہانی'' کی عذرا، ''بد صورتی'' کی حامدہ، وغیرہ عام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ پروٹو ٹائپ کیا ہے؟

منٹو نے اپنے افسانے ''کالی شلوار'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ''بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹڑیاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل ان پٹڑیوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔۔۔۔ کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔ جانے کہاں! پھر ایک ایسا وقت آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔''

یہ اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدوخال کو پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلو تھام کر عمر بھر کے لئے رک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اس سے دھوکا کیا ہے۔ انجن نے اس سے اپنا پلو باندھنے کے بجائے اسے دھکا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا رکنے کی خواہش کے باوجود رک نہیں پا رہی ہے۔ تاہم اس کے ہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکے کا زور ختم ہو گا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رک جائے گی۔

ہر چند مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے محسوسات کو پیش کیا ہے اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر ویشاؤں کی زندگی کے عام پیٹرن کو بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اس رویے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اس نے غیر ارادی طور پر دبا رکھا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے

جنس اور اس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا وہ ہندوستان میں آزادیٔ نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ چونکہ عورت کو صدیوں سے چادر اور چاردیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کی زد میں بھی رہی تھی اس لئے اب نئی تعلیم اور ووٹ دینے کے حق کے زیرِ اثر اس کے ہاں مرد کے شانہ بشانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سر اٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے ''بغاوت'' کا نام دیا اور اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کی عائد کردہ اخلاقیات کا (جو اصلاً Phallogocentrism کا نتیجہ اخلاق تھا) منہ چڑانے پر پوری طرح مستعد تھی اور چونکہ مرد کی اخلاقیات کا زیادہ زور عورت کی ''پاکیزگی'' پر رہا ہے۔ اس لئے عصمت نے اس خاص میدان میں عورت کی بغاوت کو ابھار کر آزادیٔ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چنانچہ عصمت کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے ''کالی روپ'' کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا گرویدہ ہے جو جاندار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے) جو مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تابع مہمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون ''لذتِ سنگ'' میں منٹو نے اپنے اس موقف کو مکمل کر یوں بیان کیا ہے:

> ''میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لئے ذرا برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔''
>
> ''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔''
>
> ''چکلے کی رنڈی کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ

کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔"

دوسرے لفظوں میں عصمت کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں ابھارنے کا متمنی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابلِ ذکر افسانوں میں جس عورت کا سراپا نمایاں ہوا ہے وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے ورنہ اصلاً وہ اس بے دست و پا عورت ہی کا روپ ہے جسے انجن نے دھکا دے کر پٹڑی پر اکیلا چھوڑ دیا تھا۔ مگر مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے وہ ہر وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پلو سے باندھ کر لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اس کے ہر اشارے پر سرِ تسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی پوجا والا روپ نہیں ہے جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزارہا سال سے پروان چڑھتا رہا ہے اور جس کے باعث عورت کو اپنے پتی کے تشدد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے؟ سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو سانچہ ابھرا ہے وہ عصمت کے نسوانی کرداروں کے سانچے سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت کے بیشتر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی کردار ہیں جو "مرد سماج" میں ایک "متوازی ریاست" بنانے کی کوشش میں ہیں جب کہ منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے سانچے کے مطابق ڈھل جانے کے آرزومند ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کی منشا اور مرضی کے مطابق نہیں ہیں بلکہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے اصل کی طرف مڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ مرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے۔ ان افسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اپنے پیشِ نظر رکھا ہے اور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کارفرما دکھاتا ہے۔ وہ دکھانا یہ چاہتا ہے کہ مردوں کی دنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے، عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اور اس سے عورتوں کی وہ "منڈی" وجود میں آئی ہے جہاں عورت خریدی اور بیچی جا سکتی ہے، پھر جس طرح منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دوسرے اور پھر تیسرے میں پہنچتی ہے اور اس کا سفر جاری رہتا ہے بالکل اسی طرح عورت بھی دھکے کھاتی، بکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اس صورتِ حال میں عورت کی صدائے بے آواز بن کر مرد

کی اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے۔ نیز وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزومند ہے جو برصغیر کی عورت کے دائمی اوصاف یعنی پاکیزگی، ماستا، پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کر کے اور مرد کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرے۔ مثلاً یہی ایک بات لیجیے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا کفیل رہا ہے۔ یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں مبتلا ضرور رہا ہے کہ اسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے۔ مرد کو اپنی اس خوش فہمی میں Phallogocentric جذبات کی تسکین کا موقع ملتا ہے اور عورت، مردانہ اخلاقیات کے تابع ہو کر، مرد کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں کی بیشتر عورتیں اپنی کمائی پر زندہ رہنے کی کوشش کرتی دکھائی گئی ہیں۔ نیز مرد کے عائد کردہ نظام اخلاق سے، جو عورت سے وفاداری، پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالب ہے منحرف ہو کر ایک ایسی آزاد مملکت کو وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جس میں ان کا اپنا سکہ چل سکے۔ ایسا سکہ جو پدری نظام حیات کے سکے کی ضد ہو۔ سیمون دی بوژ نے کہا تھا کہ جنس (Sex) ایک فطری عمل Natural Act ہے جب کہ Gender کی بنا پر "مرد و عورت" کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب (Cultural Construct) ہے۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلانے کے متمنی ہیں جس نے مرد کو ایک جابر اور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جبکہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم کو منظر عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دنیا کی تکذیب کرتا ہے تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قید و بند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر، ایک متوازی قوت کے طور پر متمکن کرتا ہے تو گویا مرد اور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کر دیتا ہے اور یوں ضمناً عورت کی تجارت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

مگر یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو نہ صرف قاری کو پہلی ہی قرات میں نظر آجاتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیش نظر تھی، مگر ان افسانوں کی ایک مخفی اور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی بھی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے اس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "جانکی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی راستہ اختیار کر کے خود کمانا چاہتی ہے۔

پشاور میں اس کا تعلق عزیز سے تھا۔ کبھی پہنچی تو سعید سے ہو گیا۔ آخر میں وہ نواز سے وابستہ ہو گئی۔ وہی گاڑی والا قصہ جسے انجن دھکا دے کر چھوڑ جاتا ہے۔ دوسری طرف خود جانکی کو ازدواجی زندگی کی اخلاقیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بلا جھجک ہر اس شخص سے جنسی رشتے میں بندھ جاتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس ضمن میں اسے ضمیر کا کوئی چرکا بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانہ میں جانکی کو ایک ایسی عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو مردوں کی دنیا میں داخل ہو کر مردانہ صفات کو اپنانا چاہتی ہے۔ یعنی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول، سگریٹ نوشی اور پھر مردوں کی طرح زور سے دھواں باہر نکالنے کا انداز وغیرہ لیکن متن میں یک مختلف صورت حال ابھر کر جانکی کے اس نقاب کو پرے پرے کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اس کی پیش کردہ کہانی نے اسے پہنا رکھا ہے مثلاً عزیز سے اس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے:

"شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جانکی، عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے محض بکواس ہے بناوٹ ہے لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے۔ اس کا جب بھی خط آیا جانکی پڑھ کر ضرور روئی۔"

عزیز کے بعد جب سعید سے اس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اسی پر خلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جس سے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت ایک آزاد منش، باغی یا بدمعاش عورت ایسی نہیں بلکہ ایک وفادار بیوی کی سی ہے۔ چنانچہ وہ جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بقول راوی صبح اٹھ کر اس خرذات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے۔ ناشتہ کراتی ہے وغیرہ اور جب اسٹوڈیو میں تی ہے تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب بڑے اچھے آدمی ہیں، سعید صاحب بہت اچھا گاتے ہیں، سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے۔ سعید صاحب کا پل اوور تیار ہو گیا ہے، سعید صاحب کے لئے پشاور سے پشوری سینڈل منگائی ہے۔ اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بقول افسانہ نگار صبح اٹھ تو کمرے میں دھواں جمع

تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لئے پانی گرم کر رہی تھی آنکھوں سے پانی بہہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر مسکرائی اور انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی "عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو انہیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں نہیں تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور رہے بھی کیوں نہیں جب دوا پینی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں کتنے دبلے ہو گئے ہیں۔"

اس کے بعد جب اسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور ناراضگی کے باوجود بمبئی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اس سے سچ مچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد عورت پر باوثرات غیر سے قابض رہنا چاہتا ہے۔ ... وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی ہے تو سعید اس کے ساتھ بدسلوکی کرتا ہے اور اسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد ایک اور شخص اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اس کا علاج کرتا ہے اور اس کی زندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ اس سے بھی اسی طرح الگ ہو جاتی ہے جیسے سعید اور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی تجزیہ پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے۔ یعنی اس میں عورت محض ایک مرد سے عمر بھر کے وابستہ ہونے کے نظام اخلاق سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر سکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کر سکتی؟ علاوہ ازیں وہ مرد کی طرح خود کفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ اس کا ایک خاص انداز میں سگریٹ پینا بھی مرد کے تتبع میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی ہی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کے تابع مہمل نہ ہو اور مظلومیت کی تصویر نظر نہ آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ خود اس افسانے نے منٹو کے موقف اور نظریے سے آزاد ہو کر کس طرح اپنے ہی متن کو Deconstruct کر دیا ہے' چنانچہ ایک متوازی قوت کے بجائے اس برصغیر کی اس عورت کا روپ اختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک ماں، دائی اور وفادار بیوی کا روپ ہے۔ عزیز، سعید اور نرائن، تینوں سے اس کے تعلقات میں خلوص، وفاداری بلکہ ماستا تک کا اظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے انداز میں اسے حسد، تشدد اور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر وہ تینوں سے ایک ہی وقت محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بحیثیت مجموعی جانکی اس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اس انجن کے پلے سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دھکا دے کر گاڑی کو اکیلا چھوڑ دینا ہے۔ لہٰذا جانکی دست بدست منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت کو پیش کرنے کے بجائے اس کی ماستا، وفا اور مظلومیت کو

پیش کر دیا ہے اور ایسا اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بقول منٹو اسے ایسی گھریلو، منفعل، سدا پسنے والی پتی پوجا کی علم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور وہ ان کی کہانی لکھنے کو ناپسند کرتا ہے۔

جانکی کا دوسرا روپ زینت ہے جو منٹو کے افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں ابھری ہے۔ ویسے دونوں افسانوں میں مرکزی "مرد کردار" کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے۔ "جانکی" کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم سٹار بنانے کے لئے پونا بھیجتا ہے اسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلو سے باندھنے کے لئے بمبئی سے آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوقہ کے مستقبل کو سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اسے اپنانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ سطحی ہے جبکہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خود غرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جب کہ افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اس کی بے غرضی کی بناء پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے مگر ذرا غور کریں تو بابو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیونکہ اگر اسے زینت کا پلو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کار خیر کے لئے اس نے خود کو کیوں پیش نہ کر دیا جبکہ زینت کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ "جانکی" میں جانکی مرکزی کردار ہے اسی طرح افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں زینت مرکزی کردار ہے نہ کہ بابو گوپی ناتھ۔ یہ عورت یعنی زینت بظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اسے مرد کی عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں۔ جب چاہے اپنے قدموں پر خود کھڑا ہو سکتی ہے، وغیرہ۔ مگر بباطن وہ اس برصغیر کی ایک "گائے" ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں یا منٹو کی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبہ ہے جو انجن کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا امتیازی وصف ہے چنانچہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اسے اچھال دیا جاتا ہے۔ اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی 'ازدواجی زندگی کی آرزو' کا ایک علامتی روپ تو نہیں ہے؟ بہرحال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ

جانکی کی طرح زینت بھی کسی عاشق کی نہیں بلکہ ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اسے واقعتاً اپنا لیا تھا (گو نرائن کے گھر اپنے سے اس بات کی توقع بندھتی ہے) مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اس کے "شوہر کی تلاش" کے جذبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھئے تو منٹو کا موقف کہ اسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مرد کی اخلاقیات، اس کی فرمانروائی اور تشدد کے خلاف بغاوت کریں یا کم از کم صدائے احتجاج بلند کریں، زینت کی پیشکش کے معاملے میں کمزور پڑ جاتا ہے۔ اپنے موقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو ایک باغی، آزاد روش، اپنی مرضی سے اپنی تقدیر تراشنے والی ایک عورت کے روپ میں پیش کرتا مگر جب اس نے زینت کو پیش کیا تو اس کے اندر سے وہی ہزاروں برس پرانی پتی پوجا والی عورت کا روپ ابھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر منٹو کے نسوانی کردار اندر سے منفعل، تابع فرمان اور نارمل ازدواجی زندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار ہیں تو پھر کیا "ٹھنڈا گوشت" کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار نہ ہوگا؟ جی ہاں! ایک سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و امتناع کا فقدان، بے باکی، مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا پیشہ وارانہ سستا لہجہ یہ سب طوائف کے مخصوص کردار کو یا کم از کم برصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار ہی کو پیش کرتے ہیں مگر ایک تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کا انداز پتی پوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اور کلونت کور کا اس سلسلے میں ایشر سنگھ پر قاتلانہ حملہ اس کے حق ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جبکہ بحیثیت طوائف اس کے لئے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانہ میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں۔ اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام، بے چہرہ "سندر لڑکی" ہے جو اس برصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس سندر لڑکی کو مرد کے حیوانی سلوک نے "ٹھنڈا گوشت" بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اس لڑکی نے اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک لوتھڑا بھی تو بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونت کور کا ایشر سنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کر دینا اتنا اہم نہیں ہے جتنا سندر لڑکی کا اسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا۔ چنانچہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں بلکہ سندر لڑکی کی مظلومیت سے

عورت ہے۔ مختصر یہ کہ اس افسانے میں بھی جواس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے۔ منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح "سرکنڈوں کے پیچھے" کی شاہینہ (جس نے اپنا نام سلامت بتایا ہے) ایک خون ریز کر گزرنے والی عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا جب کہ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے مرد پر بلاشرکت غیرے قابض رہنے کے لئے کرتی ہے۔ مگر اس افسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو نیست جان پہ اپنا سارا وجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے، یعنی ہر چند کہ وہ طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے تاہم جاگتی اور زیست کی طرح اس کے اندر کی سچی پوچ والی عورت ہمہ وقت زندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل، فعال اور متشدد عورت ابھری ہے وہ دراصل مرد کے کردار کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشر سنگھ کا خون بہاتی ہے جب کہ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکا ڈالتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی ستم رسیدگی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح "کھول دو" میں بھی ایک خون میں لت پت لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو مردوں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ یہی حال منٹو کے افسانے "قیمے کے بجائے بوٹی" کا ہے جس میں عورت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے دیگچیوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر "پڑھیے کلمہ" کی رکماں کی ہے جو گردھاری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً "دھواں" میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کولہوں کو دباتا ہے اسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے اور سورج میں تر وتازہ کو صورت سے ہو کر سیب منہ پائی گوشت کی طرح نظر آتی ہے اور جب وہ مسکراتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دکان پر قصائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کو دو ٹکڑے کر دیے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے منٹو بھی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے۔ کیوں؟ کیا یہ قلمی دنیا کا تجربہ ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے اندر ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے؟ کوئی چاہے تو اس زاویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے۔

اوپر "موذیل" کا ذکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی ایک ایسی عورت کو پیش کرتا ہے جو بادی النظر میں ایک لاابالی، جنسی طور پر آزاد عورت نیز مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے مگر جس کے وجود میں 'ٹوٹ کر محبت کرنے والی' ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لئے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ 'موذیل' میں اس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کرپال کور کو بچانے کے لئے ایسا ہی کیا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے ناول "اے ٹیل آف ٹو سٹیز" کی یاد دلاتا ہے۔ وہاں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (جس سے اسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی جب کہ افسانہ "موذیل" میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے لئے ایسا ہی کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناول میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بیہوش کر کے اسے اپنے کپڑے پہنا دیے تھے تاکہ ناول والے اسے سڈنی کارٹن سمجھیں اور "موذیل" میں موذیل کرپال کور کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے تاکہ وہ "قتل" ہونے سے محفوظ رہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لئے جان کی قربانی دی ہے۔ مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موذیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی ایک آزاد منش نسوانی کردار کے اندر وفا کی پتلی بیٹھی ایک پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکن" تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

اسی سلسلے کا ایک نہایت اہم افسانہ "ہتک" ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو نے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو غربت اور جاہلی سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسوا ہے اور اس اعتبار سے وہ بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خودداری اور عزت نفس سے بھی لاتعلق ہے (نام اور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اس نے پہن رکھے ہیں) ایسا ہونا بھی چاہئے تھا کیوں کہ نام، چہرہ، عزت اور رشتے یہ سب تو سماج کی دین ہیں مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے جوہڑ میں گرا دے تو اس کا سماجی تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے؟ اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت مری نہیں ہے۔ اس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لئے مصنوعی رشتوں کی ایک دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اس کا تعلق ہے۔ اس تعلق میں خودداری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش

صاف نظر آتی ہے کیونکہ کم از کم، دھو ہی ایک شخص ایسا ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک "دستِ طلب" کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اس کی ہتک کی جاتی ہے اور ہتک بھی ایسی جس سے اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظرِ عام پر آ جاتی ہے۔ یہ عورت اصلاً ایک گھائل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اس کا وہ "عورت پن" ہے جسے بے دردی کے ساتھ پاؤں تلے روندا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے تو اس کے اندر خود رحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ "تارے سندر ہیں پر تو کتنی بھونڈی ہے۔ کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارا گیا ہے۔" اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اور وہ صحیح معنوں میں "کالی" کا روپ دھار لیتی ہے۔ اب وہ ہر شے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتیٰ کہ ان مصنوعی رشتوں کو بھی جو اس نے باہر دنیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اس وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر ننگی ہو رہی ہو۔ آخر میں جب وہ مادھو کی تصویر بھی اتار کر پھینک دیتی ہے تو گویا بالکل "ننگی" ہو جاتی ہے۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے) اس عمل میں اس کا خارش زدہ کتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ ہیں:

> "اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا ایسا سناٹا جو اس
> نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا، اسے ایسے لگا کہ ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں
> سے لدی ہوئی گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کی شیڈ میں بالکل
> اکیلی کھڑی ہے۔"

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر بباطن یہ عدم موجودگی یا Absence اس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اندر، عورت کی حیثیت میں زندہ رہنے کے لئے، موجود رہی مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا

کرے؟ اس بحرانی صورت حال میں اس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین روپ [illegible]
ہے یعنی "ماتا" اور وہ اسے اپنے قریب ترین ذی روح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذی روح [illegible]
خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھا لیتی ہے اور پھر چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے [illegible]
اس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں بھی نسوانی کردار کے اندر سے عورت نمودار ہوتی [illegible]
کبھی تو مجسم ماتا ہے کبھی پجارن اور کبھی ستی ساوتری مثلاً اس کے افسانے "نگی" کی مرکزی [illegible]
"زبان چلانے" کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی بات [illegible]
تاہم اندر سے "نگی" مجسم ماتا ہے جو اپنی بیٹی کے مستقبل کے لئے یہ دھندا کرتی ہے وہ خود ایک [illegible]
عورت ہے جس پر اس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں

> "نگی سے اس کے شوہر گام کو اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف اتنی کہ وہ اس کو مار پیٹ
> سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ عرصے کے لئے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اس کے
> علاوہ نگی سے اس کو کوئی سروکار نہ تھا۔"

جواباً نگی ایک بدمزاج عورت کے روپ میں ابھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصلاً وہ [illegible]
"ماں" ہے اور آخر آخر میں اپنے اسی روپ کا منظر دکھاتی ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی یہ [illegible]
انداز ابھرا ہے۔ افسانہ "شاردا" میں جب شاردا طوائف کے روپ کو تج کر ایک بیوی کے روپ میں [illegible]
آتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کو کروٹ ملتی ہے اور وہ اسے اپنے گھر سے نکال [illegible]
ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں اس برصغیر کے مرد کے صدیوں پرانے رویے [illegible]
سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی، نذیر کے لئے اس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک
بیاہتا عورت کے روپ میں ابھر آئی تو "عورت" کے لئے نذیر کے نسلی تشدد کے جذبات بھی [illegible]
ہو گئے۔ [illegible] طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے "مس مالا" کا بھی موضوع ہے۔ [illegible]
کے بارے میں بھٹساوے کہتا ہے:

> "ہم اس کو اتنا وقت چومتے رہے۔ جب بولا آؤ تو سالی کہنے لگی۔ تم
> ہمارا بھائی ہے، ہم نے کسی سے شادی کر لیا ہے" اور باہر نکل گئی کہ وہ سالا گھر
> میں آ گیا ہوگا۔"

اسی طرح منٹو کے فسانے "جاؤ حنیف جاؤ!" کی سحری معصومیت اور پاکیزگی کی تصویر ہے اور "ممی" کی مس سٹیلا جیکسن مامتا کی علم بردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنی ہیں۔ ان سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مرد کا متشدد رویہ اور اس کے مقابلے میں عورت کی مظلومیت یا انفعالیت کا منظر نامہ ہی ابھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار "دوہری ساخت" کی اساس پر استوار ہیں، یعنی اس ساخت پر جس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کردے۔ یہ کردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر ان کا بنیادی باغیانہ رویہ زیادہ شوخ، زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے ہاں شخصیت کا ظاہر و معانی کے تہ در تہ پیچ نہیں ہوا بلکہ ایک ہی بنیادی رویہ پرت در پرت پیش ہوا ہے۔ یہی سبب ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارجی کے علاوہ داخلی سطحوں پر مساوات ہی سے [illegible] رہتے ہیں۔ بنیادی طور پر یک زمانی یعنی Synchronic رویہ ہے۔ دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں اور یوں ایک سطح کے عقب سے کسی ایک سی سطح کو نہیں ابھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل میں) بلکہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویے کے علمبردار ہیں۔ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں جیتی جیتی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کیے ہیں جو محض جسمی سطح کی جذوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) بلکہ (آزادیِ نسواں کی رو سے متاثر ہو کر) مرد کی مطلق العنانی، اس کا متشدد رویہ، اس کا تحکم اور آزادہ روی کے میلان کو تسخیر کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے بالآخر برصغیر کی وہی ستی ساوتری، معصوم، مظلوم، مامتا کی خوشبو میں تر بتر، پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش، باغی اور کر گزرنے والی اس عورت کی ضد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں Highlight کرنا چاہتا تھا۔

◆◆◆

ارض تمنا کا سفر

ڈاکٹر انور سدید

میں نے اپنی زندگی کے بہت سے سال غلام الثقلین نقوی کے قرب و جوار میں بسر کیے ہیں لیکن ان کی مزاج شناسی میں میری زیادہ معاونت ان کے افسانوں کی کتابوں "شفق کے سائے"، "بند گلی"، "سمے کی دیوار"، "نغمہ اور آگ" اور ناول "میرا گاؤں" نے کی ہے۔ میں نے ان کی نجیب الطرفین شرافت اور ان کی شخصیت کے منفرد گوشوں کو ان کے مختلف کرداروں سے تلاش کیا ہے جن کے اعمال و افعال ان کی تخلیقات میں ہمارے سامنے آتے اور خیر و شر کی آویزش کے دوران نقوی صاحب کے مزاج کی نشان دہی کر دیتے ہیں۔

دیہات نقوی صاحب کے ناول اور افسانوں کا عقبی دیار ہے۔ قدروں کا تحفظ، اور روایت کی پاسداری ان کے اسلوب حیات کے قیمتی عناصر ہیں اور مجھے یہ سب سیالکوٹ کے ایک نواحی گاؤں بھرتھ کی دعا نظر آتے ہیں جو نقوی صاحب کا مرزبوم ہے۔ انہوں نے اس گاؤں سے نکل کر روشنیوں کے ایک شہر بے مثال میں زندگی کا طویل حصہ گزارا، لیکن انہوں نے اپنی دیہاتی وضع، فطری سادگی اور خرقہ پوشی کو قائم رکھا اور نفس مطمئنہ کو چکاچوند روشنی کی زد میں نہ آنے دیا۔ ان کے ہاں حقیقت پر ملمع چڑھانے اور بدصورت کو خوش نظر بنانے کا مقبول عام رویہ موجود نہیں۔ اس کے برعکس وہ آسمان کی طرف دست دعا تھام کر دیکھتے ہیں لیکن ناطہ زمین کے ساتھ قائم رکھتے ہیں اور اس کے باطن سے نئے نئے رنگوں کے پھول اگاتے چلے جاتے ہیں۔ ان پھولوں کی پتیاں سورج کی کرنوں اور ہوا کی لہروں سے ہم کلام ہوتی ہیں تو ان سے جڑی غنچے کی صدا بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی انسانی روح تڑپتی نظر آتی ہے لیکن اس کا مسکن جسم ہے چنانچہ وہ زندگی کی ضرورتوں سے انکار نہیں کرتے بلکہ اس جسم کو تعمیر کرنے کی کوشش

کرتے ہیں جو ان کے سامنے اکثر اوقات دیوار کی طرح کھڑا ہو جاتا ہے۔

میں نے ان کا سفرنامہ ''ارضِ تمنا'' پڑھا تو مجھے یہ احساس نہیں ہوا کہ میں کوئی نو کھی چیز پڑھ رہا ہوں۔ بلکہ مجھے یوں محسوس ہوا کہ میں اور نقوی صاحب اس خواب کا تعاقب کر رہے ہیں جو ہمارے داخل کے روحانی خطوں میں ہماری پیدائش کے وقت کلمہ طیبہ کی صورت میں داخل کر دیا گیا تھا۔ میں دنیا داری کے جھمیلوں میں الجھ کر اس خواب سے بچھڑ گیا اور اب تک کف افسوس مل رہا ہوں۔ نقوی صاحب عمر بھر اس خواب کی تعبیر تلاش کرنے میں سرگرداں رہے۔ اور اس کی تلاش میں ''ارضِ تمنا'' کا سفر اختیار کیا۔ اس خواب کو میں نے ان کے افسانے ''وہ'' میں مجسم ہوتے ہوئے دیکھا تھا۔ لیکن اس افسانے میں نقوی صاحب مادے کے بوجھ تلے دب گئے تھے۔ چنانچہ انہوں نے مادے کو سراب نظر قرار دینے کے لیے کرداروں کو ہیولوں کی صورت دے دی۔ اس خواب کی روحانی صورت مجھے ان کے افسانے ''سبز پوش'' میں زیادہ واضح دکھائی دی۔ یہ افسانہ انہوں نے ۱۹۶۵ کی جنگ کے بعد لکھا تھا۔ نقوی صاحب نے کمال خوبی سے اس جنگ کو مسلمانوں کی تاریخ سے مربوط کر دیا تھا۔ افسانہ پڑھ کر مجھے محسوس ہوا کہ ان کے سانسوں میں ان کے روحانی وطن کی مہک شامل ہو گئی ہے اور قلب و نظر کی پاکیزگی کے لیے وہ کسی وقت بھی سفرِ سعادت اختیار کر سکتے ہیں۔

غلام الثقلین نقوی کا سفرنامہ ''ارضِ تمنا'' مادی وطن سے روحانی وطن کے سفر کی ایک ایسی روداد ہے جسے انہوں نے خواب کی طرح دیکھا اور شعور کی آنکھ سے اس سفر کی تعبیریں دریافت کرنے کی کوشش کی۔ وہ جب اپنے مادی وطن پاکستان میں تھے تو ایک مصرعہ ان کے وردِ زبان رہتا تھا۔

''میرے مولا بلا لو مدینے مجھے''

انہیں راجندر سنگھ بیدی کا یہ قول بھی یاد تھا کہ ''مسلمان کا جسم تو ہندوستان میں ہے لیکن دل مدینے میں''۔ نقوی صاحب نے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا بلکہ گورنمنٹ کالج لاہور کی پروفیسری سے ریٹائر ہوئے تو اس مصرعے کا ورد زیادہ کر دیا اور خدا کا کرنا یوں ہوا کہ ان کا نصیب جاگ اٹھا۔ مدینے والی سرکار نے انہیں اپنے پاس بلانے کے لئے پہلے ان کے بیٹے صغیر عباس کو مکے میں ملازمت عطا کی اور پھر بیٹے نے باپ کو اور ماں کو عمرے کی غرض سے ''ارضِ تمنا'' پر بلا لیا لیکن اس میں مولا کی مرضی شامل نہ ہوتی تو یہ مرحلہ کیونکر طے ہوتا جبکہ ثقلین نقوی صاحب اپنی عمر کا ساٹھواں سال عبور کر چکے تھے اور سفر کا نام سن کر

ہی ان پر دہشت طاری ہو جاتی تھی۔

غلام الثقلین نقوی کا یہ سفرنامہ اس حقیقت کا مظہر ہے کہ عقیدت سچی اور طلب صادق ہو تو جذبِ دل تمام مشکل مراحل طے کروا دیتا ہے چنانچہ طبیعت کی علالت اور جسم کی نقاہت کے باوجود انہوں نے عمرے کے لئے ارضِ مقدس کا سفر کیا اور اب ہمیں یہ سفرنامہ عنایت کر کے خود ہمیں حیرت زدہ کر دیا ہے۔

سفرنامہ "ارضِ تمنا" پڑھ کر تو احساس ہوتا ہے کہ جذب و استغراق کی کیفیت میں انہوں نے اپنے ایمانی شعور کو قائم رکھا اور وجد و حال کی بے خودی میں اپنی محبت کی سچائی کو سہارا بنایا اور اپنی ذات سے باہر نکل کر ہیولے کی صورت اختیار کی تو واپس شعور کی دنیا میں بھی آ گئے۔ بے شک یہ تجربہ ان کے لوحِ دل پر بھی کندہ ہوا ہو گا لیکن اس سفرنامے میں انہوں نے جمالیاتی انداز میں اس کی بازیافت اس خوبی سے کی ہے کہ تجربہ متحرک فلم کی طرح ہمارے سامنے شعاع ریز ہوتا چلا جاتا ہے۔ نقوی صاحب آپ کو مناسک، مناظر اور واقعات سے متعارف نہیں کراتے بلکہ وہ اس روحانی تجربے میں آپ کی ذاتی شرکت کو بھی ممکن بنا دیتے ہیں اور اس کی قلبی کیفیت میں ہر دفعہ خود بھی شامل ہو جاتے ہیں۔

حج کے بیشتر سفرنامے زائرین کو صعوباتِ سفر سے بچانے اور انہیں مناسب راہنمائی فراہم کرنے کی تحریری کاوشیں ہیں۔ ہر چند اب سفر مشکل نہیں رہا۔ فاصلوں کی مسافت ہوائی جہازوں اور تیز رفتار گاڑیوں نے محدود کر دی ہے اور ارضِ حجاز میں قیام کی وافر سہولتیں بھی دستیاب ہیں لیکن اب بھی فریضہ سعادت کی بازیافت ذہنی اور تحریری طور پر کی جاتی ہے تو زائر بھی حادثاتِ سفر بیان کرنے لگتا ہے۔ کبھی ارضِ مقدس کا جغرافیہ دامنِ کشِ دل ہو جاتا ہے لیکن وہ کیفیت جو پھوار بن کر پوری شخصیت کو شرابور کر دیتی ہے اس بیان واقعہ میں ہی گم ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے سفرنامے استحکامِ ایمان کا وسیلہ ہیں اور فریضہ حج کی ادائیگی میں بھی معاونت کرتے ہیں لیکن زیاراتِ مقدسہ سے جو بیداری ذات ظہور میں آتی ہے وہ سامنے نہیں آتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ارضِ مقدس کے سفرنامے میں انسان کی ذات کے اندر پیدا ہونے والی کیفیات اور داخل میں کہرام بپا کر دینے والی واردات اگر پیش نہیں کی گئی تو یہ سفرنامہ روح سے محروم ہے۔

غلام الثقلین نقوی چونکہ ایک تخلیقی ادیب بھی ہیں اس لیے اللہ تعالیٰ نے انہیں یہ ملکہ بھی عطا کیا ہے کہ وہ ظاہر حقیقت کے پس پردہ چھپی ہوئی زیادہ خوبصورت حقیقت کا ادراک بھی کر سکیں۔ تخلیقی فن

کے لمحات میں وہ موجود اور ناموجود کے درمیانی خلیج کو اکثر عبور کر جاتے ہیں۔ اپنی اس خصوصیت سے انہوں نے اس سفرنامے میں فائدہ اٹھایا ہے۔ اور ہمیں ان کیفیت اور تجلیات میں شرکت کا موقع دیا جب ان کا جسم مادے کے بوجھ سے آزاد ہو کر یکسر روح میں تحلیل ہو گیا۔ چالیس صدیاں ایک لمحے میں منتقل ہو گئیں اور یہ زندہ لمحہ نقوی صاحب کی ذات کی واردات بن گیا ہے۔ آیئے اس زندہ لمحے کو ہم بھی پکڑنے کی سعادت حاصل کریں۔

''جب ہم سعی کی نیت سے کعبے کی طرف رخ کر کے کھڑے ہوئے تو میری بیوی نے کہا۔

''یہ پتھر کتنا کھردرا ہے' قربان جاؤں اس بی بی کے جو اس جلتے پتھر پر آ کھڑی ہوئیں اور جب انہیں یہاں پانی نہ ملا تو بے تاب ہو کر مروہ کی طرف دوڑنے لگیں''۔

میں اس لمحے ایک فلیش سا ہوا اور صفا اور مروہ کی داستان ایک بھرپور منظر کی صورت میں آنکھوں کے سامنے آئی اور نقطہ عروج سے نقطہ انجام تک پہنچ کر اس لمحے کے اندر گم ہو گئی۔

میری بیوی نے جس بی بی کا ذکر کیا ان کا نام ہاجرہؑ ہے۔ جنہیں حضرت اسمٰعیلؑ کی مادر گرامی ہونے کا فخر حاصل ہے۔ آج سے چار ہزار سال پہلے حضرت ابراہیمؑ اللہ کے حکم کی تعمیل کرتے ہوئے ماں بیٹے کو اس ''وادِ غیر ذی زرع'' میں اس جگہ چھوڑ گئے تھے جہاں بیرِ زمزم ہے۔ خانہ کعبہ سے یہ جگہ چند گز کے فاصلے پر ہے۔ یہاں انہوں نے زمین میں چار لکڑیاں گاڑ کر ان پر ایک چادر پھیلا دی تھی۔ اس چادر کے سائے میں حضرت اسمٰعیلؑ لیٹے ہوئے تھے۔ حضرت ابراہیمؑ پانی کی جو مشک انہیں دے گئے تھے وہ ختم ہو چکی تھی اور پیاس کے مارے اسمٰعیلؑ کی جان لبوں پر تھی ممتا کے کانپتے ہونٹوں پر پیاس سے پپڑی جمی ہوئی تھی اور اوپر سے آسمان شعلہ بار تھا اس کے باوجود ممتا ہار نہیں مان رہی۔ ہار مانتی بھی کیسے؟ بیٹے کا معاملہ نے اور بیٹا بھی وہ جس کے صلب میں ایک عہد ساز فرد کا نور چھپا ہوا ہے۔ وہ جانتی تھیں کہ یہ نور بجھ نہیں سکتا

بظاہر ہر طرف سراب تو تھے لیکن پانی نہیں تھا۔ اسی سراب کو حقیقت کا روپ دینے کے لیے بی بی اس تگ و دو میں مصروف تھیں۔ جب ساتواں چکر مروہ پر جا کر ختم ہوا تو بی بی کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ دیکھ تو لوں آیا اسمٰعیلؑ زندہ بھی ہے یا نہیں۔ وہ پہاڑی سے اتر کر اس جگہ آ گئیں جہاں حضرت اسمٰعیلؑ لیٹے ہوئے تھے اور یہ دیکھ کر حیران رہ گئیں کہ جہاں حالتِ اضطراب میں بچے کی ایڑیاں زمین پر لگی تھیں

وہاں سے پانی کی ایک دھار پھوٹ پڑی تھی

اچانک یاد آیا کہ ہم عمرہ کر رہے ہیں اور تب چار ہزار سال کا فاصلہ ایک لمحے کے اندر اندر طے ہو گیا میں نے بیوی سے کہا کہ وہ '' کعبے کی طرف اشارہ کر کے سعی کی نیت کر لیں۔ انہوں نے نیت کے بعد چہرہ میری طرف کیا اور ان کے لرزتے ہوئے آنسوؤں میں مجھے زم زم کی دھار نظر آئی''۔

اس سفرنامے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں عقیدت غلو کے درجے پر نہیں پہنچی۔ نقوی صاحب ارضِ مقدس کے ہر مقام کو ایک ذی ہوش انسان کی طرح دیکھتے اور حضور نبی اکرمؐ کے تاریخی دور میں سفر کرتے ہیں۔ تخلیقی ادیب کی حیثیت میں انہوں نے ہمیں جو منظر دکھائے ہیں وہ ایک عام زائر کی گرفت میں نہیں آتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی واضح ہے کہ واقعات کا سائنسی تجزیہ کرنے اور حقیقت کو ظواہر سے اتار دینے کی عادت قبول کر لینے کے باوجود جذب و کیف ان پر بھی طاری ہو جاتا ہے اور جب یہ کیفیت ان پر بے خودی وارد کرتی ہے تو وہ قاری کو اس سے بھی آشنا کر دیتے ہیں ایک منظر ملاحظہ کیجیے

''جونہی مسجد الحرام کے مینار نظر آتے ہیں دل کی کبیدگی دور ہو جاتی ہے۔ وضو کر کے جب ہم باب الصفا کے راستے مسجد کے اندر قدم رکھتے ہیں تو قلب و نظر کی وسعت و کشادگی کی جنتیں آباد ہو جاتی ہیں حطیم میں دو رکعت نماز پڑھنے سے کچھ اور ہی سرور حاصل ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ یہاں ماں بیٹے یعنی ہاجرہ اور حضرت اسماعیل مدفون ہیں۔ حطیم کے سامنے کعبے کی چھت پر میزابِ رحمت ہے یعنی رحمت کا پرنالہ جو سونے کا بنا ہوا ہے۔''

اب ایک اور کیفیت ملاحظہ کیجیے

> ''میں نے پہلا شوط (چکر) شروع کرنے کے لئے قدم بڑھایا ہی تھا کہ سیاہ غلاف میں لپٹے ہوئے خانہ کعبہ سے آنے والی سیاہ لکیر پر ایک روئی آئی اور میرا رواں رواں کانپ گیا۔ اس کیفیت میں خوف نہیں تھا۔ خانہ کعبہ کی ہیبت بھی نہیں تھی۔ بس ایک نادر کیفیت تھی جسے میں تجزیہ و تحلیل کی رو میں لانے سے قاصر ہوں۔ میں شوط کی دعائیں پڑھنا بھول گیا تھا۔''

اس سفرنامے میں غلام الثقلین نقوی نے زمانہ حال کے زوال سے ماضی کے ارتقاء کی طرف متعدد مرتبہ سفرِ خیال کیا اور وہ متعدد مرتبہ قیدِ جسم سے آزاد ہوئے۔ اس قسم کی ایک کیفیت حرمِ نبوی

میں بھی ان پر طاری ہوئی اور اس وقت بھی جب وہ جنت البقیع کی دیوار کے پاس کھڑے تھے۔ اس وقت جب امام وقت حسین بن نمیر کو زادِ راہ دے کر رخصت کر رہے تھے تو نقوی صاحب وہاں موجود تھے اور اب اس واقعے کی شہادت یوں دے رہے ہیں کہ

"امام عالی مقام حج پر جا رہے ہیں۔ ایک منزل پر پڑاؤ ہے۔ انہیں دنوں کوفے میں امیر مختار ثقفی برسرِ اقتدار ہیں اور قاتلینِ حسینؑ سے انتقام لے رہیں۔ ایک شام ایک مسافر آتا ہے۔ جس نے دستار کے شملے سے منہ چھپایا ہوا ہے اور درخواست کرتا ہے کہ اسے ایک رات ان کے قافلے میں بسر کرنے کی اجازت دی جائے۔ حالت سفر ہے۔ لیکن امام کی طرف سے مہمان کی تواضع میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی جاتی۔ اسے ساتھ کے خیمے میں ٹھہرایا جاتا ہے۔ یہ مسافر امامؑ کو پہچان لیتا ہے۔ ابھی آدھی رات کا عمل ہوتا ہے کہ وہ چپکے سے نکل جانا چاہتا ہے۔ جونہی خیمے کا پردہ اٹھتا ہے امامؑ آواز دیتے ہیں "حسین بن نمیر! یہ زادِ راہ تو لیتے جاؤ" اور پردے کے پیچھے سے رقم کی تھیلی اس کی طرف بڑھا دیتے ہیں۔ حسین بن نمیر وہ شقی تھا جس نے معرکۂ کربلا کے دوران حضرت علی اکبرؑ کے سینے میں برچھی مار کر اس کی کڑی توڑ دی تھی اور کہا تھا

"سنا ہے کہ حسینؑ بہت صابر و شاکر ہے۔ دیکھیں اب جوان بیٹے کے سینے سے برچھی کا پھل کیسے نکالتا ہے؟"

یہ کیفیات نقوی صاحب نے اپنے حواسِ خمسہ کی ساعتی سے محسوس کیں اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش بھی کی لیکن بے خودی کے تجربے کا تجزیہ کرنے پر کسے قدرت حاصل ہے؟ یہ کیفیت تو بجلی کی رو کی طرح پیدا ہوتی، پورے جسم سے گزرتی اور پھر زمین میں اتر جاتی ہے۔ اس کی ایک اور صورت سفر نامے میں یوں سامنے آتی ہے۔

"حجر سود سے آنے والی سیاہ لکیر پر پاؤں رکھے اور طواف کی نیت کی۔ پھر حجر اسود کی طرف ہاتھوں سے اشارہ کر کے میں نے کہا "بسم اللہ۔ اللہ اکبر وللہ الحمد" میری بیوی نے بھی یہ کلمہ دوہرایا اور میں نے پہلا شوط (چکر) شروع

کرنے کے لیے قدم بڑھایا ہی تھا کہ سیاہ غلاف میں لپٹے ہوئے خانہ کعبہ سے
آنے والی سیاہ لکیر پر ایک روشنی آئی اور میرا رواں رواں کانپ گیا۔ اس کیفیت
میں خوف نہیں تھا۔ خانہ کعبہ کی ہیبت بھی نہیں تھی۔ بس ایک نادر سی کیفیت تھی
جسے میں تجزیہ و تحلیل کی رو میں لانے سے قاصر ہوں۔ میں پہلے شوط کی دعائیں
پڑھنا بھول گیا۔"

غلام الثقلین نقوی کے اس روحانی اور تجلیاتی تجربے کی نوعیت یوں ہے کہ جب وہ "اللھم
لبیک" کہہ کر اپنا آپ اپنے رب کے سامنے پیش کر دیتے ہیں تو وہ پھول کی طرح لطیف ہو جاتے ہیں
لیکن جونہی اپنی دنیا میں واپس آتے ہیں تو یہاں عقل ان کا دوبارہ راہنما اور نگہبان بن جاتا ہے۔ یہ عالم
پہلے عالم کی نسبت بالکل الگ ہے اور اس میں اس کی حسِ مزاح جاگ اٹھتی ہے۔ وہ رقص تماشا میں انسانوں
کی معاشرتی زندگی کی ناہمواریوں کو دیکھ کر چپ نہیں رہ سکتے وہ اپنے اندر کے حیوانِ ظریف کو زندگی کی
بے معنی باتوں پر مسکرانے کی دعوت بھی دیتے ہیں۔ اور قاری ان کی اس مسکراہٹ میں بھی شریک ہوتا
ہے۔

"اُحد سے واپسی پر ہم جلد جلد نماز کے لیے تیار ہوئے۔ وضو گھر سے کر لیا۔
جب حرم نبویؐ میں پہنچے تو دیکھا کہ چھت کے سائے میں کوئی جگہ خالی نہیں۔
خواتین کو باہر بازار کے برآمدے میں بٹھایا۔ وہاں چھوٹے چھوٹے بچے
تیلیوں کے سلیٹے بیچ رہے تھے۔ ایک سلیٹے کی قیمت دو ریال تھی۔ سلیٹے کے اوپر
لکھا ہوا "میڈ ان جاپان"۔

O

"گراؤنڈ فلور پر جو صاحب رہتے تھے ان کے متعلق نصیر عباس نے بتایا تھا کہ وہ
لاہوریئے ہیں اور مکہ میں ان کی کریانے کی دکان ہے۔ عرصے سے یہاں مقیم
ہیں اور خاصے خوشحال ہیں۔ لیکن لاہوریئے کے لاہوریئے ہیں۔ یعنی ابھی تک
"ز" کو "ذ" اور "ذ" کو "ز" میں بدل لیتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ میں نے اپنے فلیٹ
کے ایک کمرے کو "غزنہ خوم" بنایا ہے اور اس پر پچیس ہزار ریال خرچ کیے

ہیں۔ یعنی ایک خالص لاہوریے کی طرح مبالغہ آرائی میں بھی دس گنا سے کام لیتے ہیں۔ پچیس کو دس سے ضرب دے لیتے ہیں۔"

سفرنامے کی مقدس فضا کو طنز و مزاح نے شگفتہ بنا دیا ہے لیکن اس کی تقدیس مجروح نہیں کی۔ دوسرے نقوی صاحب نے نہ تو زہر خند پیدا کیا ہے اور نہ خود کسی بلند مقام پر بیٹھ کر ریں سچ کے مناظر و اشیا پر تفاخر کی نظر ڈالی ہے۔ یہ سفرنامہ تو ایک ایسے سچے اور سادہ دل مسلمان کا سفرنامہ ہے جس کے دل میں ایک خلفشار رہا ہے۔ زائر مکہ و مدینہ اپنے قلب کے سکون اور روح کے اطمینان کو تلاش کرنے کا آرزو مند ہے۔ وہ اپنی کمزوریوں اور خامیوں پر پردہ ڈالنے اور عیوب کو چھپانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس قسم کی خود انکشافی کا موقع جب بھی آتا ہے۔ نقوی صاحب صادق اظہار سے گریز نہیں کرتے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

> "عمرے کی تیاریوں کے دوران میں جب میں نے ظاہر سے باطن میں جھانکا تو اس خلفشار میں مبتلا ہو گیا۔ میں نے محسوس کیا کہ میں نہ تو صحیح العقیدہ مسلمان ہوں اور نہ وفاداری بشرط استواری کے معیار پر پورا اترنے والا کافر۔ مکے اور مدینے جانے کی خواہش بھی موجود ہے اور اجنتا اور ایلورا کے غاروں کی سیر کی تمنا بھی دل سے نہیں گئی۔ دل میں کعبہ بھی آباد ہے اور بت کدہ بھی۔ گویا موحد اور بت پرست دونوں میرے اندر موجود ہیں۔ اس صورت حال نے مجھے بہت پریشان کیا۔ اقبالؒ کے نزدیک دل صنم آشنا ہو تو کچھ نہیں ملتا۔ میرے دل میں تو تصویر بتاں کا انبار لگا تھا اور جا رہا تھا مکے اور مدینے!
>
> ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا

لیکن سفرنامہ پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ اس تفاوت کے باوجود نقوی صاحب ایک روحانی تجربے سے گزرے۔ یہ سفر مقدس ان کے دل کی واردات بنا ہے۔ اس سے ان کی روح سرشار بھی ہوئی ہے۔

اردو میں ارض مقدس کے جو چند انوکھے سفرنامے لکھے گئے ہیں ان میں عبداللہ ملک کا "حدیث دل" اور ممتاز مفتی کا "لبیک" بہت معروف ہیں۔ عبداللہ ملک کمیونسٹ تھے اس لیے انہوں نے حج

کو مسلمانوں کی ایک تہذیبی روایت کا نام دیا اور اپنے نظریات پر اس مقدس روایت کی بجلی سی پھوار بھی نہیں پڑنے دی۔ چنانچہ جب کعبۃ اللہ کی زیارت نے ان پر رقت طاری کر دی اور آنکھوں سے آنسوؤں کی آبشار جاری ہو گئی تو وہ اپنی بے اختیاری کا سائنسی جواز تلاش کرنے لگے۔ اور خرد کی ہوشیاری نے ان کے انکار کو اثبات میں تبدیل ہونے کی اجازت نہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ عبداللہ ملک کے بچپن کے مذہبی تاثرات نے جوانی کے ماخوذ نظریات کے سامنے دم توڑ دیا۔ ممتاز مفتی کے سفرنامے "لبیک" ہر قدم پر ایک عجیب نوع کی "[illegible]" سر اٹھاتی ہے اور روح سبکسار ہو کر مادی جسم پر غالب آ جاتی ہے۔ تشکیک اثبات کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور ارضِ مقدس کے زمان و مکان ایک نئے تناظر میں سامنے آ جاتے ہیں [illegible] نقوی [illegible] آغاز ''اثبات کامل'' سے شروع ہوتا ہے اور استحکام اثبات پر ختم ہو جاتا ہے [illegible] اور حسن عجز و عقیدت بھی۔ بیان کا [illegible] ہے [illegible] چنانچہ وہ جب کعبۃ اللہ میں دعائیں مانگ رہے تھے تو ان کے [illegible] ایک فلم چل رہی تھی اور اس فلم پر آنے والا ہر چہرہ ان کی دعاؤں میں شامل ہوتا جا رہا تھا۔ اس [illegible] ایسے دو چہرے ایسے بھی تھے جنہیں عرفِ عام میں ''دشمن'' کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن نقوی صاحب اللہ کو حاضر و ناظر جان کر کہتے ہیں کہ انہوں نے ان ''دشمنوں'' کے لیے بھی بڑے خلوص سے دعا کی۔ اور انہوں نے کارِ صدق اطہر کا ثبوت اس وقت بھی دیا جب وہ اس روحانی سفر سے واپسی پر اپنے اندر رونما ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لے رہے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں کہ

> "غور کرتا ہوں تو اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ کسی کوئی مرئی اور محسوس تبدیلی رونما نہیں ہوئی کہ میں اس کی نشان دہی کر سکوں۔ اس کے باوجود میں اس معجزے کو تسلیم کرتا ہوں کہ مکے اور مدینے میں جو دن بسر ہوئے ان میں چند لمحے ایسے ضرور آئے کہ جب میں ایک انوکھے اور گریز پا روحانی تجربے سے گزرا۔ یہ روحانی تجربہ اپنی لطافت و نظافت کے باعث الفاظ کی گرفت میں نہیں آ سکتا۔ کیا پتہ کہ اللہ کی بارگاہ میں میرا عمرہ قبول ہو ہی گیا ہو۔ اور اگر قبول نہیں بھی ہوا تو یہ شرف اس بہانے کیا کم ہے کہ میں نے گنبدِ خضرا کو جی بھر کر دیکھا اور اسے دل میں بھر لیا اور تاریخِ اسلام کے چند ولولہ انگیز لمحوں کے

ساتھ چند دن گزارے اور ان کی زیارت کی۔ یعنی ان میں رس بس رہا۔"

اس سفرنامے کی اضافی خوبی یہی ہے کہ تاریخ اسلام کے چند ولولہ انگیز لمحوں میں کچھ دن گزارنے اور بیداری ذات کے عمل سے گزرنے کے بعد بھی نقوی صاحب آپ کو سر افتخار بلند کرتے نظر نہیں آتے ور آپ کو اس تجربے میں شامل کرتے ہیں تو یہی عاجزی اور انکساری کو قائم رکھتے ہیں۔ کیا یہ اس سفر سعادت کی عطا نہیں۔

◆◆◆

آبِ حیات کا انگریزی ترجمہ - ایک تجزیہ

ڈاکٹر تحسین فراقی

آبِ حیات اردو شاعری کی ایک دلچسپ تاریخ ہونے کے ناتے اور اپنے بعض لسانی مباحث ہی کے اعتبار سے قابلِ توجہ نہیں، اپنے منفرد اسلوب کے ضمن میں بھی ایک ناقابلِ فراموش کتاب ہے۔ اس کا ایک بڑا حصہ اپنے منفرد، پُرتخیل اور تشبیہ و استعارہ اور تمثالوں میں لپٹے سحر کار اسلوب کی بنا پر کسی دوسری زبان میں ترجمے کا متحمل ذرا مشکل ہی سے ہو سکتا ہے۔ یہ مشکل اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب مترجم کسی ایسے تہذیبی اور لسانی منطقے سے تعلق رکھتا ہو جو زیرِ ترجمہ تصنیف کے مولف کے ثقافتی اور لسانی حیطۂ حوالہ سے بے حد مختلف اور متغائر ہو۔

آبِ حیات اس اعتبار سے تو خوش قسمت ہے کہ پچھلے ایک سو تیس برس سے ادیبوں کی ہر نسل کو اپنے جادوئی ہالے میں سمیٹ لپیٹ لینے والی یہ کتاب بالآخر 2001ء میں انگریزی میں ترجمہ ہو کر آکسفورڈ، انڈیا سے شائع ہو گئی مگر ایک اور پہلو سے بدنصیب ہے کہ اس کے بعض حصے اپنے ناقص اور بعض صورتوں میں مضحکہ خیز ترجمے کی بنا پر مجروح ہو گئے۔ ایسے مقامات شدت سے نظرِ ثانی کے محتاج اور متقاضی ہیں۔ اگرچہ کتاب کے مترجمین میں فرانسس پریچٹ کے ساتھ ممتاز نقاد و دانشور جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا نام بھی شامل ہے مگر میرا احساس ہے کہ اس کتاب کے ترجمے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا حصہ کم ہے۔ اس کا اندازہ بعض ان مثالوں سے ہوگا جو آگے چل کر پیش کی جا رہی ہیں۔

یہاں اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ پیشِ نظر انگریزی ترجمے کے بعض حصے بڑے کامیاب بلکہ نہایت تخلیقی ہیں اور اصل متن سے کامل انصاف کرتے ہیں۔ مجھے گمان ہے کہ یہی وہ حصے ہیں جو فاروقی صاحب کی گہری لسانی صلاحیت، غیر معمولی مہارتِ ترجمہ اور تہذیبی تجزیہ نگاری کے فیض یافتہ

ہیں۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ترجمے کے بعض اور مقامات کا، جو صد درجہ مضحکہ خیز الفاظ کے باعث کم وقعت قرار پاتے ہیں، ذمہ دار فاروقی صاحب کو نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ فرانسس پریچیٹ سے فطری طور پر برعظیم یا وسیع تر معنی میں مشرق کے ثقافتی پس منظر اور اس کے بطن سے ظہور کرنے والے اردو ادب کی لسانی تہ داریوں اور اسلوبی تنوعات کے کامل فہم کی توقع نہیں رکھی جا سکتی۔ وہ بلاشبہ نہایت محنتی اور مطالعے کی وسعت رکھتی ہیں۔ انگریزی ان کی مادری زبان ہے مگر بعض مخصوص مشرقی ثقافتی اوضاع، لسانی نزاکتیں اور محاوراتی پیچیدگیاں ان کی گرفت سے بالا رہی ہیں۔ ان کا ہاتھ کوتاہ اور برعظیم کی صدیوں بھری تہذیب اور شعری روایت کا نخل بہت بلند ہے۔ ایسے میں ثمریابی کی توقع ذرا کم ہی کی جا سکتی ہے۔

آب حیات کے پیش نظر انگریزی ترجمے کا ایک قابل لحاظ حصہ اصل متن سے بے حد قریب ہی نہیں اس کا تخلیقی متبادل بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں دو ایک اردو انگریزی اقتباسات کا تقابلی مطالعہ قارئین کے لیے یقیناً مسرت اور طمانیت کا باعث ہوگا۔ آب حیات کے پہلے دور کی ''تمہید'' کا ایک اقتباس اور اس کا عمدہ تخلیقی ترجمہ ملاحظہ کریں:

> ''پس انسان وہی ہے کہ جس پیرایہ میں خوبصورتی جوبن دکھائے، یہ اس سے کیفیت اٹھائے نہ کہ فقط حسینوں کے زلف و رخسار میں پریشان رہے۔ خوش نظر اسے نہیں کہتے کہ فقط گل و گلزار ہی پر دیوانہ پھرے۔ نہیں، ایک گھاس کی پتی بلکہ سڈول کانٹا خوش نما ہو تو اس کی نوک جھوک پر بھی پھول ہی کی طرح لوٹ جائے۔'' (آب حیات، نسخہ لاہور 1907، ص 82)

> "Thus he alone is fully human who can relish the mood of any guise in which beauty shows its youthful vigor and who is not driven to distraction only by the curls and cheeks of beautiful ones. He cannot be called a good observer who wanders around like a madman only for sake of the rose and the garden. No! If a blade of grass, or even a well-shaped thorn, should seem attractive, he can

be as much ravished by its prickly tip as by a flower" (Ab-e-hayat, p. 110)

اگلے زمانے کے لوگوں کے ذوقِ مطالعہ میں گہرائی کے عنصر کی کارفرمائی کا اپنے (اور شاید ہمارے) زمانے کے لوگوں کی قشر پرستی اور سطح بینی سے عبرت ناک تقابل کرتے ہوئے آزاد جو کچھ لکھتے ہیں اس کا انگریزی میں بڑا کامیاب ترجمہ کیا گیا ہے۔ ذیل کے اقتباس سے یہ بھی اندازہ ہوگا کہ آزاد ماضی کے قابلِ تعریف پہلوؤں کے اعتراف میں بخل سے کام نہیں لیتے

"پہلے جو لوگ کتاب دیکھتے تھے تو اس کے مضمون کو اس طرح دل و دماغ میں لیتے تھے جس سے اس کے اثر دلوں میں نقش ہوتے تھے۔ آج کل لوگ پڑھتے بھی ہیں تو اس طرح صفحوں سے عبور کر جاتے ہیں گویا بکریاں ہیں کہ باغ میں گھس گئی ہیں۔ جہاں منہ پڑ گیا ایک بکّا بھی بھر لیا۔ باقی کچھ خبر نہیں ہوس کا چرواہا ان کی گردن پر سوار ہے، وہ دبائے لیے جاتا ہے۔" (ایضاً ص 296)

"In former times, people who read a book took its contents into their hearts and minds in such a way that its imprint was graven on their hearts. The people of today, even if they read, run through the pages as if they are goats who have invaded a garden, wherever their mouth happens to land, they bite off a chunk, the rest they know nothing about. The goatherd of Greed is sitting on their necks; he keeps them bent to their tasks."(p.254)

اس طرح کے رواں، بامعنی، روشن اور اصل متن سے گہری مطابقت رکھنے والے حصے زیرِ بحث انگریزی ترجمے میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی ایسے حصے بھی موجود ہیں جہاں ترجمے میں فاش اور مضحکہ خیز تسامحات پائے جاتے ہیں۔ ترجمے کے جو بڑے نقائص ہیں وہ اجمالاً یہ ہیں۔

ترجمہ اکثر مقامات پر درست ہے مگر حد درجہ لفظی ہے لہٰذا انگریزی زبان کے مغربی قارئین کے لیے ابلاغ کی مشکلات کا باعث بن سکتا ہے۔ ایسے ترجمے پر وہی مثل صادق آتی ہے کہ ترجمہ محبوب کی مثل ہے۔ اگر وفادار ہو تو خوبصورت نہیں ہوتا، اگر خوبصورت ہو تو وفادار نہیں ہوتا۔ کتاب کا دوسرا بڑا عیب یہ ہے کہ بغیر کسی متعین اصول کے اصل متن کے منظوم کے صفحے حذف کر دیے گئے ہیں جس کے نتیجے میں کہیں کہیں ترجمہ بے ربطی اور کم ابلاغی کا شکار بھی ہو گیا ہے اور اس کی افادیت کا دائرہ سکڑ گیا ہے۔ آزاد کا دیا ہوا ہر شاعر کا منتخب متن حذف کر دیا گیا ہے۔ نثری متن میں جہاں کہیں شعری مثالیں درج ہوئی ہیں، مترجمین نے ان میں سے بعض تو لے لی ہیں اور بعض چھوڑ دی ہیں۔ اسی طرح بعض نثری اقتباسات ترجمہ کیے گئے اور بعض رد کر دیے گئے ہیں۔ رد و قبول کا یہ انداز آمرانہ ہے اور "How to use this Translation" کی ابتدائیے میں حذف و اختیار کی وضاحت کے باوجود (جو محض تاویلِ بارد ہے) قابل تسلیم نہیں۔ حد درجہ لفظی ترجمے ہونے اور رد و قبول کے آمرانہ طریق کار نے کیا خرابی کی ہے، اس کا اندازہ لگانے کے لیے پیش نظر کتاب کے متعدد صفحات ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظی ترجمے کے چند نمونے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ اس کے مفہوم کے ابلاغ نے کیا عجیب و غریب صورتیں اختیار کی ہیں۔ ترجمے کے دوش بدوش اصل متن بھی درج کیا جاتا ہے اور سراپا لفظی ترجمے کو خط کشیدہ کیا جاتا ہے

1) ''اور وہی شودر کہلاتے ہوں گے چنانچہ اب تک بھی ان کی صورتیں کہے دیتی ہیں کہ یہ کسی اور بدن کی ہڈی ہیں'' (ایضاً ص 7)

" And these very people must have been called Shudras. Thus even now their appearance declares the Shudras <u>to be bones from some other body</u>" (p. 58)

2) '' ی پرد رنگم حبابے گر بدریا شکند'' (ایضاً ص 112)

"My color flies away if the bubble bursts in the ocean" (p. 128)

3) ''چمن میں گل نے جو کل دعوے جمال کیا
جمالِ یار نے منہ اس کا خوب لال کیا'' (میر) (ایضاً، ص ۲۴۳)

"Yesterday in the garden, when the rose made a claim to beauty the beauty of the beloved made its face good and red" (p. 214)

4) ''باتیں کہانیاں ہو گئیں'' (ص 409)

"All those things became stories" (p. 333)

5) ''آج یہاں کل وہاں گزرے یونہی ایک جُگ ہمیں
کہتے ہیں سب سبزہ رنگ اس سے بری جگ ہمیں'' (ایضاً، ص 431)

"Here today, there tomorrow, that's how ages have passed for me. Green young people, call me hanchug." (p. 349)

پہلی اور چوتھی مثالیں قابلِ وضاحت نہیں۔ تیسری مثال میں "منہ اس کا خوب لال کیا" سے مراد ہے ''خوب خبر لینا''، ''زور سے طمانچہ مارنا''، ''منہ پر تھپڑ مار کر چہرہ سرخ کر دینا''۔ ''خوب'' کا لفظ یہاں شدت کا اظہار کر رہا ہے جسے "good" کے مضحکہ خیز متبادل سے واضح نہیں کیا جا سکتا نیز "made its face good and red" سے زور کے طمانچے کا قرینہ بالکل نہیں نکلتا۔

پانچویں مثال میں ''سبزہ رنگ'' کا ترجمہ "Green young people" خندہ آور ہے۔ کون نہیں جانتا کہ ''سبزہ رنگ'' سے یہاں ''نوخیز سبزہ خط'' مراد ہیں جن کے ذکر سے کلاسیکی فارسی اردو شاعری بھری پڑی ہے۔ دوسرے یہ کہ شعر میں ''گزرے یونہی جُگ ہمیں'' کا معنی ہے کہ ایک مدت ہوئی۔ ایک عرصہ بیت گیا۔ میرا نہیں خیال کہ انگریزی میں "Ages have passed for me" قسم کے اظہارات موجود ہوں۔ ایسی بوالعجبیاں ابلاغ کے رستے کا روڑا ہیں۔

میں اوپر لکھ آیا ہوں کہ متن کے حذف و اختیار کے باب میں مترجمین کا موقف قابلِ قبول نہیں۔ بعض جگہ ایسا بھی ہوا ہے کہ بعض سطریں یا شعر حذف کر دیے ہیں سے مفہوم کے ابلاغ میں رکاوٹ

حائل ہوگئی ہیں۔ صرف ایک دو مثالوں سے میرے موقف کی وضاحت ہو جائے گی

آب حیات کے آغاز میں ایک جگہ آزاد ہندی میں فارسی، عربی الفاظ اور فارسی میں ہندی الفاظ کی آمیزش کا ذکر کرتے ہیں۔ فارسی میں ہندی لفاظ کے اختلاط کے ضمن میں انھوں نے "تزک جہانگیری" سے ایک بڑی دلچسپ مثال پیش کی تھی جس میں اکبر نے جہانگیر کو ایک طرح سے اپنی چھوٹی بہن آرام بانو بیگم سے حسن سلوک کی وصیت کی تھی۔ انگریزی ترجمے میں اس مثال کو حذف کر دیا گیا ہے جس کے باعث آزاد کا موقف بالوضاحت قاری تک نہیں پہنچ پاتا۔

اسی طرح کی ایک اور دلچسپ مثال سید انشاء اور میرزا مظہر کی ملاقات کے ضمن میں ہے جو آب حیات کے صفحات 135، 136 پر دیکھی جا سکتی ہے اور جس میں انشاء نے کمال عقیدت کے ساتھ میرزا مظہر کی شخصیت اور لباس کی جزئیات مہیا کی ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ نہایت دلچسپ جزئیات کے حامل اس فارسی اقتباس کے انگریزی میں ترجمہ کرنے سے کتاب میں کیا خلل واقع ہو جاتا۔ اس طرح کی مثالیں اتنی کثیر ہیں کہ یہ مقالہ ان کی تفصیل کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اب آیئے ان مقامات کی طرف جہاں ترجمہ غلط محض ہے۔

آب حیات میں نصاب الصبیان کے ذکر میں "خالق باری" کو امیر خسرو سے منسوب کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں

"خالق باری بھی انہی کے تکلفات فکر سے ہے۔ باریک بیں شناس اس سے بھی بہت سے الفاظ اور فقرے دیکھ کر یہ نکتے سمجھ سکتے ہیں بیا برادر آو رے بھائی۔ بنشیں، ور بیٹھ ری، تی۔" (ایضاً ص 16)

انگریزی ترجمے میں بیا برادر آو رے بھائی　الخ کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے

"Like father, like son, like mother, like daughter"

(p. 65)

قاری حیرت میں پڑ جاتا ہے کہ اس ترجمے کا اصل شعر سے کیا تعلق ہے۔

آب حیات میں غلام مصطفیٰ خاں یک رنگ کے زیر عنوان لکھتے ہوئے ایک جگہ آزاد نے "دریائے لطافت" کا ایک طویل دلچسپ مکالماتی اقتباس نقل کیا ہے۔ جس کا ایک ٹکڑا یہ ہے

"اور سنو کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختہ اپنے آپ کو جانتا ہے۔ رنگین تخلص ہے۔ ایک قصہ کہا ہے۔ اس مثنوی کا نام دلپذیر رکھا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں" (ایضاً ص 104)

انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو

"Let me tell you one more Saadat Yar Tahmasp's son considers himself the Anvari of Rekhtah His pen-name is Rangin He has composed a qissah He has called that "Masnavi Dilpazir" and in it he has used the language of whores. He is dying of love for Mir Hasan Although the late Mir Hasan did not have what he was doing either - He did not really compose the masnavi of Badr-e-Munir, it is as if he was just selling aphrodisiac snake oil " (p. 119, 120)

اب فرانسس پریچٹ کو کون بتائے کہ انشاء اور رنگین کے زمانے میں بلکہ کسی قدر بعد تک "رنڈی" بلا لحاظ اخلاق ہر قسم کی عورت کے لیے بولا جاتا تھا۔ رہا یہ جملہ کہ "میر حسن پر زہر کھایا ہے" تو "زہر کھانا" رشک کرنے یا حسد سے جلنے سے کنایہ ہے یا پھر بغض نکالنے کے معنوں میں آتا ہے۔ کسی استاد کا شعر ہے

سبھوں کو ہے جس سے خوناب دل پلاتا تھا
فلک جس پہ تجھے کیا یہ زہر کھانا تھا؟

علاوہ ازیں "سانڈے کا تیل" کا صحیح ترجمہ "Sand-lizard oil" ہے مگر خیر اس آخری فقرے میں فرانسس پریچٹ کی بے خبری قابل معافی ہے۔

آب حیات کے دورِ سوم میں ایک جگہ آزاد نے بعض لفظوں کے بارے میں لکھا ہے کہ میر و سودا کے عہد تک ان کی تذکیر و تانیث متعین نہیں ہوئی تھی۔ انھوں نے اس ضمن میں میرزا سودا کے کچھ شعر درج کیے تھے۔ شعر یہ تھے:

کہا طبیب نے احوال دیکھ کر میرا
کہ سخت جان ہے سودا کا، آہ کیا کیجے

بتاں کا دید میں کرتا ہوں شیخ جس دن سے
ملال تب سے ہے، سو ہو مرے دل پر

کریں شمار ہم، دل کے، یہ رہ داغوں کا
تو آ کہ سیر کریں آج دل کے باغوں کا

اب آزاد کی درستی کہ انھوں نے "جان"، "دید" اور "سیر" تینوں لفظوں کی تذکیر کو نمایاں کرنے کے لیے نہ صرف انھیں خط کشیدہ کیا بلکہ جدول کے باہر حاشیے پر بھی یہ تینوں لفظ اوپر نیچے لکھ دیے۔ محترمہ پریچیٹ نے جان، دید اور سیر تینوں کو صنعتِ فن معلوم کر کے انھیں شاعر قرار دے ڈالا اور لکھا

"Illustrative verses by Jan, Did and

Sair" (p. 169)

آزاد نے درد کی ابتدائی تعلیم کے ضمن میں ایک جگہ لکھا تھا کہ انھوں نے "کئی مہینے مفتی دولت صاحب سے مثنوی کا درس حاصل کیا تھا۔" (ایضاً، ص ۷۶)۔ مراد یہ ہے کہ انھوں نے رومی کی مثنوی کا درس لیا تھا۔ پریچیٹ نے اس کا ترجمہ یوں کیا ہے

"Mufti Daulat Sahib instructed him in the art of

the Masnavi." (p. 174)

میرے نزدیک "in the art of" بالکل زائد ہے۔ یہ بات معلوم ہے کہ رومی کی مثنوی

قصہ یہ ہے کہ برِ عظیم کے کوچہ و بازار میں بعض کم مایہ و کم درجہ پیشہ ور مثلاً بڑھئی، قلعی گر وغیرہ اپنی خدمات پیش کرنے کے لیے آواز لگاتے پھرتے تھے "کام بڑھئی کا، برتن قلعی کرالو" وغیرہ وغیرہ۔ [illegible] نے میر کو اسی طرح کا کم درجہ شاعر کہہ کر ان پر چوٹ کی ہے۔ شعر کا انگریزی ترجمہ یوں کیا گیا ہے

"To take your volume and go around hawking

In every street and have your services as a poet"

(p. 201)

یہ ترجمہ مبہم ہے۔ صحیح ترجمہ یوں ہو سکتا ہے:

And say, "My services for improvement of poems

are at your disposal."

آبِ حیات کے دورِ چہارم میں بعض قلمی معرکوں کا بڑا دلچسپ، جیتا جاگتا اور ناقابلِ فراموش احوال ملتا ہے۔ ان میں معرکۂ انشا و مصحفی بھی معروف معلوم ہے جس میں ہجو در ہجو کا ایک سلسلہ یہ تھا "خود کی گردن، مشتقوری کی گردن، لنگوری کی گردن۔" اس زمین میں انشا کا ایک مصرع تھا

ع محفل میں تری، شمع بنی موم کی مریم۔۔۔ مترجمہ نے "مریم" کو "مرہم" پڑھا اور یہ نہ سمجھ پائیں کہ "موم کی مرہم" ایک بے معنی شے ہے ورنہ ترجمہ کر دیا

"In your gathering, the wax of the candle became

salve"(p. 263)

یہ معلوم ہے کہ "موم کی مریم" نہایت نازک اندام عورت کو کہتے ہیں۔ سوءِ اتفاق سے چونکہ آبِ حیات میں بھی "موم کی مرہم" چھپ گیا تھا لہٰذا سہوِ نظر ہوا۔ 2

اسی دورِ چہارم میں مصحفی کے ذکر میں ہجویات اور انشا کے ساتھ معرکوں کے بیان میں لکھا ہے

"یہ روایتیں بھی مختلف ہیں اور مختلف زبانوں پر پریشاں ہیں" (ص 303)۔

مراد یہ تھی کہ مختلف زبانوں پر چڑھی ہوئی ہیں۔ انگریزی ترجمہ یہ ہے

"These stories too are various, and are disordered

on various tongues." (p. 260)

دور جنم میں ناسخ کی بے رس نازک خیالیوں کے ذکر میں یہ جملہ ملتا ہے: "شیخ صاحب کی اکثر نازک خیالیاں ایسی ہیں کہ کوہ کندن و کاہ برآوردن" (ص 342)

اس کا انگریزی ترجمہ دری کے بجائے اس اردو ضرب المثل کو سامنے رکھ کر کیا گیا ہے "کھودا پہاڑ نکلا چوہا":

"Sheikh Nasikh is so fond of delicate thoughts, it is as though the mountain had labored and brought forth a mouse. (p. 288)

سچ ہے کہ اگر "کاہ" کا ترجمہ "mouse" ہو سکتا ہے تو پہاڑ کو درد بھی لگ سکتے ہیں!

انشاء و مصحفی کی طرح آتش و ناسخ کے معرکے بھی معروف ہیں۔ ناسخ پر یہ اتہام مشہور تھا کہ وہ اکابر کے مضامین چرا لیتے ہیں۔ آتش نے اسی تناظر میں یہ شعر کہا تھا

مضموں کا چور ہوتا ہے رسوا جہان میں
چکھی خراب کرتی ہے مال حرام کی

(ص643)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو:

"The thief of a theme is disgraced in the world
Forbidden property destroys the taste"

(p. 292)

"چکھی" وہی ہے جسے "چاٹ" بھی کہتے ہیں۔ مراد ہے "خورش خوش مزہ" یعنی مزیدار کھانا۔ "taste" یہاں بے محل ہے۔ ترجمہ یوں ہوتا تو بہتر تھا

"The delicious food of iniquitous wealth destroys man."

ناسخ کے ذکر میں آب حیات میں روایت ہے کہ زندگی کے ایک مرحلے پر ناسخ "فسادِ خون" کے مرض میں مبتلا ہو گئے تھے۔ پریچرڈ نے اس کا ترجمہ کرتے ہوئے "Because of a skin condition" کے الفاظ رقم کیے ہیں۔ حالانکہ "فسادِ خون" کا ترجمہ "septicemia" زیادہ

مطلب ہے۔

ص ۳۷۲ پر آزاد میر خلیق کے دو شعر درج کرتے ہیں اور تاسف کا اظہار کرتے ہیں کہ پوری غزل ہاتھ نہ آئی۔ ان میں سے ایک شعر یہ تھا

ہنس دیا یار نے جو رات خلیق
کھا کے ٹھوکر اس آستاں سے گرا

اب اس کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے۔

"The beloved burst out laughing last night, Khaliq when I stumbled and fell down against the doorway" (p. 310)

خلیق کے شعر سے بالکل واضح ہے کہ گرنے کا عمل پہلے نہیں بلکہ محبوب کی ہنسی کے نتیجے میں ہوا۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ شعر محض ایک بے دل بیان ہے اور سطحی مفہوم کا حامل۔ اگر "when" کے بجائے "whereupon" آ جائے تو ترجمہ درست اور زیادہ بامعنی ہو جاتا ہے۔

خواجہ حیدر علی آتش کے قلندرانہ رنگ کا نقشہ آزاد نے اس طرح کھینچا ہے

"سر پر ایک زلف اور کبھی حیدری چٹا کہ یہ بھی محمد شاہی بانکوں کا سکہ ہے۔ اسی میں ایک طرہ سبزی کا بھی لگائے رہتے تھے اور بے تلوار رہتے تھے" (ایضاً، ص ۱۷۱)

اب اس اقتباس کا انگریزی ترجمہ دیکھیے

"And sometimes a thick curly braid in the Haidri style, for that too was the hallmark of the dandies of the Mohammad Shahi time. And with it he wore a green turban-ornament, and a casual manner." (p. 311)

محترمہ یہ سمجھنے سے قاصر رہیں کہ "سبزی کا طرہ" بھنگ کے گھونٹ کو کہتے ہیں، پگڑی کے کسی سبز رنگ زیور کو نہیں۔ صبا کا شعر ہے:

فقیر مست ہیں ہر وقت کیفیت میں رہتے ہیں
کبھی طرہ ہے سبزی کا، کبھی گھولا ہے افیون کا

کتاب کے ص314، ص315، ور ص316 پر بھی ایسی ہی بوالعجبیاں نظر آتی ہیں۔ آتش کے مشہور شعر

دختر رز مری مونس ہے مری ہمدم ہے
میں جہانگیر ہوں وہ نور جہاں بیگم ہے

کے پہلے مصرعے کا ترجمہ یوں ہے

"The daughter of the grape is a woman, she is my companion"

''مری مونس ہے'' کا ترجمہ "is a woman" کس قدر بے معنی اور بے رس ہے۔ اگلے صفحے پر آتش کے ایک اور مشہور شعر

لگے منہ بھی چڑانے دیتے دیتے گالیاں صاحب
زباں بگڑی سو بگڑی تھی، خبر لیجیے دہن بگڑا

کا یہ ترجمہ نظر پڑتا ہے

"Sahib, you have begun to make faces too while giving abuse if your language is damaged, it is damaged look and see if your face is damaged!"
(p 315)

''زباں'' کا ترجمہ یہاں language کے بجائے "tongue" اور ''دہن'' کا ترجمہ "face" کے بجائے "mouth" ہونا چاہیے تھا۔ علاوہ ازیں ترجمے میں دو جگہ "if" کا استعمال ہوا ہے جو قطعی بے محل اور ناموزوں ہے۔ اسی زمین میں مصحفی نے دو شعر کہے جن میں دوسرا یہ تھا

نہ ہو محسوس جو شے کس طرح نقشے میں ٹھیک اترے
شبیہ یار کھنچوائی، کمر بگڑی، دہن بگڑا

(ایضاً، ص381)

دوسرے مصرعے کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

"I made an image of the beloved - the waist was damaged, the mouth was damaged." (p. 316)

یہاں "made" کے بجائے "got prepared" کا محل تھا۔ تب جا کر ہی پہلے مصرعے کے ساتھ اس کی کامل مطابقت پیدا ہوتی ہے۔

آبِ حیات میں شاہ نصیر کے ذکر میں لکھا ہے کہ حریفوں میں سے ایک نے تاریخ کا مصرع طرح دے دیا۔ انھوں نے مصرع تو لے لیا مگر اتنا کہا کہ "ان سے کہنا کہ چکس پر بلبلیں لڑانے کی رسم نہیں ہے۔ پالی میں آ پڑیے کہ دیکھنے والوں کو بھی مزا آئے" (ص 390)

مندرجہ بالا اقتباس کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے:

"Pleae tell him that it is not done to set a nightingale to fight while you yourself are sitting on your perch. Please enter the arena yourself, so that the spectators too can enjoy the sight." (p. 320)

مترجم کو یہ نہ سوجھا کہ "چکس" بلبل کے اڈے کو کہتے ہیں۔ شاہ نصیر کی مراد یہ تھی کہ بلبل کو اس طرح اڈے سے بیٹھا بیٹھا نہ لڑانا چاہیے یعنی حریفوں کو اکھاڑے میں اتر کر اپنے جوہر دکھانے چاہئیں۔

اسی طرح "تظلم" کا ترجمہ "lament" کیا گیا ہے حالانکہ تظلم فریاد کرنے کو کہتے ہیں یعنی "cry for help or redress"۔

آزاد نے آبِ حیات میں شاہ نصیر کا ایک حسبِ حال شعر درج کیا ہے

بیاباں مرگ ہے مجنوں خاک آلودہ تن کس کا

سیے ہے سوزنِ خارِ مغیلاں تو کفن کس کا

(ص 391)

اس شعر کے پہلے مصرعے کا جو انگریزی ترجمہ دیا گیا ہے وہ قطعاً مہمل ہے۔ ترجمہ یہ ہے

"Oh Majnun with the dust-smeared body, whose

body is now dead in this wilderness? (p. 321)

جبکہ شعر کے پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ یہ مجنون خاک آلود وتن کس کے عشق میں بیابان میں موت سے ہمکنار ہوا یعنی عالم بے کسی میں مرا۔ ظاہر ہے کہ لیلیٰ کے عشق میں جس کا ذکر مقدر ہے۔

آبِ حیات کا ایک ناقابلِ فراموش اور زندہ بیان وہ ہے جہاں "ہُد ہُد الشعراء" کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ آزاد نے اس کے چار شعر درج کیے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے

جو آکے ریز کرے میرے آگے موسیقار
تو ایسے کان مروڑوں کہ بے سُرا کر دوں

(ایضاً، ص 466)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو

"If the Musician-bird should preen himself before me
I will twist his ears and make him sing a different tune" (p. 380)

"Preen" دراصل پرندے کا اپنے پروں کو چونچ سے کھجانا اور مرتب کرنا ہے جس کا مذکورہ بالا ترجمے میں کوئی محل نہیں جبکہ "ریز کرنا" کا معنی ہے "چہچہانا" لہٰذا یہاں "preen" کے بجائے "chirp" کا محل تھا۔ اسی طرح "بے سُرا کر دوں" کا ترجمہ بھی ناقص بلکہ غلط ہے۔

مختصر یہ کہ متعدد مقامات ایسے بھی ہیں جہاں تراجم یا تو کلیتاً یا جزواً غلط ہیں یا خالصتاً لفظی ہو کر مضحکہ خیز ہو گئے ہیں لیکن بخوفِ طوالت ان سے قطع نظر کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کتاب میں دوسری متعدد غلطیاں ہیں مثلاً سید چین کو "سید چَیَن" لکھا گیا ہے۔ یا مثلاً کتاب کے ص 355 پر حاشیے میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ لفظ "تغلیب" بطور اصطلاح کے وجود نہیں رکھتا۔ حالانکہ "تغلیب" بطور اصطلاحِ لسانی معروف ہے اور اس کا معنی ہے کسی کلمے کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کرنا مثلاً ابوین (یعنی ماں باپ) حالانکہ "ابو" صرف باپ کو کہتے ہیں مگر اس کو پھیلا کر جب تثنیہ بنایا گیا تو اس میں باپ کے علاوہ ماں کا مفہوم بھی آ گیا یا مثلاً والدین، قمرین (یعنی چاند اور سورج) وغیرہ۔

آبِ حیات کے اس انگریزی ترجمے میں بعض اور موارد بھی نظر ثانی کے محتاج ہیں۔ بعض جگہ تاریخی یا واقعاتی غلطیاں ہیں مثلاً کتاب کے ص 287 پر مانی و بہزاد کو مغل منیاتور کے ماہر کہا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اردشیر کے زمانے کے مشہور مصور مانی کا، جس کی کتاب ارژنگ بہت معروف ہے، مغل منیاتور سے کیا تعلق ہے؟ بہزاد بھی اواخر عہد تیموری کا ایک مشہور ایرانی مصور تھا۔ ص ۳۰۹ پر میر انیس کا ذکر ہے جبکہ وہاں میر انیس کا محل تھا۔ (رک آبِ حیات ص 371)

کتاب کے ص 364 پر منطق کی مشہور کتابوں کے ضمن میں "الکبیر" اور "الصغیر" کا ذکر کیا گیا ہے۔ میرے خیال میں یہاں منطق کی دو اصطلاحوں صغریٰ اور کبریٰ کو صغیر و کبیر سے خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ عربی قواعد میں البتہ صرف صغیر اور صرف کبیر موجود ہیں۔

ترجمہ شدہ کتاب میں بعض مقامات پر حواشی کی ضرورت بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے مثلاً آتش کا مشہور مطلع ہے

یہ بزم وہ ہے کہ لاخیر کا مقام نہیں
ہمارے گنجفے میں بازیٔ غلام نہیں

"لاخیر" کی وضاحت میں قرآن حکیم کی سورۃ النحل اور سورۃ النساء سے استشہاد کیا جا سکتا ہے۔ سورۃ النحل سے لاخیر کی وضاحت اس آیت سے ہوتی ہے جہاں اللہ دو شخصوں کی مثال دیتا ہے جن میں سے ایک گونگا [illegible] راست رو ہے۔ پہلے کے بارے میں ارشاد ہوتا ہے

اینما یوجہہ لا یات بخیر 16:76

"اور وہ (مالک) جہاں بھیجتا ہے وہ کام درست کر کے نہیں آتا"

دوسری آیت سورۃ النساء سے ہے۔ ارشاد ہوتا ہے:

لا خیر فی کثیر من نجواھم 4:114

(سرگوشیاں بہت سی ایسی ہیں جن میں کوئی بھلائی نہیں)

آبِ حیات کے انگریزی ترجمے کے ابتدائیے میں جو Constructing a Literary Theory کے زیرِ عنوان شمس الرحمن فاروقی نے لکھا ہے، بڑے فکر افروز نکات ملتے ہیں۔

تنقیدی تشکیک کی جمالیات

احمد سہیل

ولیم کرٹز ومسٹ جونیئر (William Kurtz Wimsatt Jr) سترہ نومبر 1907ء میں واشنگٹن (ڈسٹرکٹ کولمبیا امریکہ) میں پیدا ہوئے ان کے والد اور دادا لکڑی کے کاروبار سے منسلک تھے۔ ومسٹ نے جارج ٹاؤن یونیورسٹی سے بی۔اے (1928) اور ایم۔اے (1929) کی اسناد حاصل کیں۔ 1930 میں Portsmouth Priory School میں شعبہ انگریزی کے صدر مقرر ہوئے۔ 1935-36 کے دوران ومسٹ امریکن کیتھولک یونیورسٹی میں درس وتدریس سے منسلک رہے۔ 1936 میں ییل (Yale) یونیورسٹی میں شریک ہوئے۔

1938 میں ومسٹ کی نظم "Shapes from Dusk to Winter" کو ییل یونیورسٹی کی جانب سے شاعری کا انعام دیا گیا۔ انھوں نے 1930 میں اسی یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ پھر اپنی موت تک اسی یونیورسٹی میں پڑھاتے رہے۔ انھیں کئی ادبی انعامات مل چکے ہیں۔ تنقید اور درس وتدریس کے علاوہ ان کے مشاغل میں مقامی ہندی نوادرات، پتھر، معدنیات، پرانے امریکی سکے اور ڈاک کے ٹکٹ جمع کرنا تھا۔ ان کو مصوری سے بھی دلچسپی رہی۔ 17 نومبر 1975 کو انتقال ہوا۔

ومسٹ کے متعلق خیال کیا جاتا ہے کہ ان کے ادبی اور تنقیدی نظریات خاصے قدامت پسند ہیں۔ خاص طور پر رومانی جمالیاتی تصورات سے انھیں بہت اختلاف رہا۔ ان کی تنقیدی قرأت میں سوانح عمری کے عناصر بھی کم ہیں۔ خاص طور پر مسیحی اور اخلاقی حوالوں کو انھوں نے بڑی مہارت سے تنقیدی مباحث کا حصہ بنایا۔ یہی سبب ہے کہ ان کا گہرا اثر ان کی تنقید پر بھی پڑا۔ انھی اخلاقی عناصر کی

تلاش و جستجو نے انھیں فرانسیسی، جاپانی اور دیگر زبانوں میں ترجمہ کی صورت میں بھی متعارف کرا دیا۔

ومسٹ نے 1973 میں اپنے ایک گریجویٹ شاگرد فریڈرک پوٹل کے غیر مطبوعہ مقالے "Boswells Return To London" پر جو نوٹ لکھے اس میں نئے تنقیدی تصورات کی کئی سمتیں ابھر کے سامنے آتی ہیں۔ انھوں نے اس بات کا بھی احساس دلوایا کہ شارح، مفسر (Annotator) اور Annotation بالترتیب سوانح نگار (Biographer) اور سوانح عمری (Biography) ہی ہوتی ہے جو ہر دانی سطح پر معنیات کو کئی شناختی رنگوں میں پیش کرتی ہے۔ جس سے معنویت نوٹ پھوٹ کر دروغ گوئی و فریب دیتی ہے۔ جس کے لیے صحافی کوئی الفاظ استعمال کرنے پڑتے ہیں تاکہ عصری زمانے کو سمجھا جائے لیکن یہ شعور اگلی نسل تک پہنچتے پہنچتے اپنی گرفت کھو دیتا ہے اور آنے والی نسل مکمل طور پر بے شعور ہو جاتی ہے۔ ومسٹ کا کہنا ہے کہ شرح (Annotation) فن ہے تو یہ ادنیٰ درجے کی کوتاہ فہمی ہوگی جو کہ متعلقات سے عدم قرابت کو ابھارتی ہیں۔ ومسٹ کے بعد کی تحریروں میں شارح اور سوانح عمری کی تحدیدات (Limition) سے تنبیہ نظر آتی ہیں۔

ومسٹ کی پہلی عالمانہ کتاب

The Prose Style of Samul Johson 1941 میں شائع ہوئی۔ کتاب میں نمایاں طور پر سوانح عمری نگاری اور تنقید کے درمیان خط امتیاز کھینچا گیا۔ اس کی اس تنقیدی رسائی میں متوازیت کی درجہ بندی کی (Anti-Thesis) اسلوب، جملے کی طوالت اور حالت (Consistency) سے بحث کی گئی ہے لیکن ومسٹ نے بیسویں صدی کے بڑے بدیعیاتی علما مثلاً ہیوگ بلیر (Hugh Blair)، رچرڈ وہیٹلی (Richard Whately)، جارج کیمبل (George Campbell) کو اپنے تجزیے میں شامل نہیں کیا۔ ومسٹ کا خیال ہے کہ سیموئل جانسن [illegible]

ومسٹ [illegible] مطالعے کی [illegible]

[illegible]

[illegible] (Philosophic Diction) کا استعارہ کی استعمال کیا گیا جو کہ [illegible] سیموئل جانسن کا Aberrationh اور

Unlnerable کا تصور ہے اور یہی دو اصطلاحیں مجاز ہے کے افتراق کو ختم کر دیتی ہیں اور قاری کا ذہن الجھ جاتا ہے کہ ومسٹ ان تنقیدی منہاجیاتی رجحان کے حوالے سے سائنسی تنقید کی بات کر رہے ہیں یا ان کا رخ فلسفیانہ تنقید کی جانب ہے۔ بہر حال ومسٹ کا تمام کا تمام تنقیدی عمل جانسن سے فکری اور ذہنی پیچ تراشی کی قرات ہے جو اصل میں سوانح عمری کا خلاصہ بھی ہے کیونکہ جانسن کی مختصر زندگی میں ہی اس کے تنقیدی اور ادبی نظریات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ ومسٹ نے اپنے قاری کو اپنی فکری و تنقیدی انحراف کا احساس دلوا کر جانسن کی سوانح عمری یا تاریخ کا فکری رویہ اصل میں قرات کا قریب ترین تعبیراتی اخذ کا سیاقی رویہ ہے۔

رینے ویلک (Rene' Welleks) نے Concept of Criticism میں سوالیہ انداز میں ومسٹ سے شکایت کی ہے کہ وہ کیوں یورپی ہیئت پسندی کی روایت سے فاصلہ قائم کیے ہوئے ہیں؟ وہ یہ بھی سمجھنے سے قاصر ہیں اور وہ فکر کو کیوں محدود کرنا چاہتے ہیں کہ بیسویں صدی کی مشرقی آگہی سے کیوں نظریں چراتے ہیں۔ جبکہ امریکہ اور انگلستان کی تنقید کسی طور پر بھی خارج از امکان اور نئی۔ ڈبلیو آرڈنو کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔ ویلک کا خیال ہے کہ ومسٹ نے ہیگل کی اصطلاح ٹھوس آفاقی (Concrete Universal) کو اپنایا [illegible] جمالیات کی منہاجیات شامل نہیں ہیں [illegible] ویلک نے ومسٹ کے متعلق یہ بھی لکھا ہے کہ ان (ومسٹ) کا تقابلی [illegible] (Etymology) کا تقابلی مطالعہ ہے۔

ومسٹ کی کتاب زبانی شبیہ کاری (The Verbal Icon - 1954) میں بہت محدود تحدیدات (Limitions) کا ایک ایسا مطالعہ ہے جو تنقیدی سچ پر بدلتی ہیئت سے بحث کرتا ہے۔ ومسٹ کی یہ کتاب بنیادی طور پر شکاگو مکتبہ فکر کے نقادوں کی نفی ہے (خاص کر آر۔ایس کرین R ۔ Grain کی) جو ارسطویائی تنقید کو مشکل راہ بناتے ہیں جن کی بنیاد خالصتاً فکری بنیادوں پر ہے۔ ومسٹ کی تنقیدی منہاجیات کو ابھارتے ہیں اور اقتداری تنقید کو ابھارتے ہیں۔ یہاں ومسٹ نے یہاں یہ مسئلہ [illegible] ہو جاتا ہے وہ منظر کو بہتر طور پر ادراک کر لیتے ہیں۔ اس سے یہاں آگہی اور ادراک کا یہ مرحلہ ایک معتدل سا ہی ہوتا ہے لیکن پھر بھی متن میں پیکریت کی شبیہ ضرور ابھرتی ہے۔

ونسٹ نے تاحیات اپنے تنقیدی اور تحقیقی کیریئر میں اپنے نظریات اور عملی تنقیدی مباحث کو کئی جلد شائع کروایا۔ ان کے متفرق مقالات جو کہ جرائد میں شائع ہوتے تھے وہ بعد میں کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے۔ اس سلسلے میں ان کا معرکۃ الآرا مقالہ "زبانی شبیہ کاری" نے سب سے زیادہ شہرت پائی۔ مذکورہ مقالے میں خصوصی طور پر شکاگو مکتب کے نقادوں اور بالخصوص کرین کی کتاب نقاد اور تنقید (Critics and Criticism) کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ 1944 میں ونسٹ کے مقالات کا مجموعہ "On Relation of Rhyme Torhyme to Reason" شائع ہوا۔ اس میں انھوں نے شکاگو کی روایت کرین کے مقالے "محسوسات کا آدمی" (Man of Feeling) میں استعمامیت (Generalised) کی صورتیت کا سراغ لگایا۔ ونسٹ نے کرین کے اس مقالے کا موازنہ اور تجزیہ بھی کیا جس ایک عمومی قاری کو اس کی قدر (Value) پر شک ہونے لگتا ہے اور وہ ایک رد عمل کے طور پر تنقیدی استعمامیت کی بحث میں اپنے اصل مضمون سے بھٹک جاتا ہے۔

ونسٹ نے شکاگو مکتب کو مسترد کرتے ہوئے کہا کہ شروع میں یہ بہت ادبی تھا اور اس کی تعریفات بہت ہی محدود تھیں جو کہ ادب اور طبعیاتی نظریات کے درمیان بہت مختصر فاصلہ ہے۔ ونسٹ نے شکاگو دبستان کے اس دعویٰ کو بھی تسلیم نہیں کرتے کہ شکاگو کے مکتبہ فکر نے ادب کو وسعت اور توسیع دی اور ان عمل کے دوران میں کسی قسم کا مقصد یا نتیجہ اخذ کرتے ہوئے ادب سے کم روشنی لیتا ہے جب کہ اس سے ادب کے محدود تر تعریف دیتے ہوئے Pasquinade کی تشکیل کو ابھارا۔

ونسٹ کا پوپ پر ایک مضمون چونکا دینے والا ہے۔ ونسٹ نے الیگزینڈر پوپ (Pope) کے (Couplets) پر بحث کرتے ہوئے یہ سوال کیا کہ کیا وجہ ہے کہ پوپ کی شاعری میں قافیہ (Rhymes) کی ہیئت دیگر قافیوں سے مختلف کیوں ہے اور کیا وجہ ہے کہ قاری اسکو شناخت بھی کر لیتا ہے لیکن اس کے لیے پوپ کی شاعری کو ثابت کرنے کے لیے ٹھوس دلیل نہیں ہوتی۔ ونسٹ کا خیال ہے کہ دہرائے جانے والے قافیے میں عموماً تجربے کا رد عمل کو زیادہ دخل ہوتا ہے۔ شاعرانہ تبدیلیاں نحو کے بعد قافیوں پر ہی سب سے زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں اور قافیے کا بھی اثر الفاظ پر ہوتا ہے۔ جس کے اثرات نظم اور گفتار پر بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ یہ سارا کا سارا عمل قافیے کی دوہریت کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ جس کی مثال چوسر کی شاعری ہے۔

ومسٹ پوپ کی نظموں کے حوالے استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً

Whether the Nymph Shal Break Diana's Law / or some Frail China Jar Receive a Flaw

پوپ کی ان سطروں کے متعلق ومسٹ کا خیال ہے کہ Chiasmus کا اپنا مزاج ہوتا ہے جو بعد کی متوازی سطروں کے نحوی رشتوں کے دیگر عناصر کو الٹ پلٹ کر رکھ دیتا ہے۔ پہلی سطر ٹوٹ جاتی ہے اور لفظ اور عنصر "Law" کی صورت میں ابھرتا ہے۔ دوسری سطر میں جو چیز ٹوٹتی ہے وہ "Thejar" اور اس کے بعد جو چیز ٹوٹتی ہے وہ "The Flaw" ہے۔

ان فکری سطروں میں متوازن قسم کا دائریاتی تصور ضرور ابھرتا ہے جو ان کے کمزور فکری جوار کی تکمیل کرتا ہے۔ Law اور Flaw میں مطلق قسم کی مماثلت ملتی ہے لیکن اس سے معنویت دب جاتی ہے۔ اس نمونے کو با آسانی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

لسانی شبیہ کاری میں توجیہات کے نئے معیار بنائے گئے ہیں جس میں شکاگو نقادوں کے نظریات کو آڑے ہاتھوں لیا گیا ہے کیونکہ اکثر قاری متن کے جوہر کو اہمیت دیتے ہیں اور ومسٹ اپنے حتمی تصورات کے توسط سے اپنے دلائل کو پیش کرتے ہوئے ہر عنصر کو حل کر دیتے ہیں لہذا بعض دفعہ ان کے مختلف حتمی نظریات اور تنقیدی دعوی مغالطے کھڑے کر دیتے ہیں۔

ومسٹ کی کتاب "لسانی شبیہ کاری" تکنیکی سطح پر کامیاب کتاب قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کتاب میں شامل دو مضامین "شعوری مغالطہ" (The Intentional Fallacy) اور "جذباتی مغالطہ" (Affective Fallacy) کو بہت شہرت ملی۔ ومسٹ نے یہ دونوں مضامین منرو بیئرڈزلی (Monroe Beardusley) کی معاونت میں لکھے۔ دونوں مضامین میں تنقیدی عمل میں کئی پرانے مسائل پر نظر دوڑائی گئی ہے جن پر نقاد عموماً لکھتے ہوئے گھبراتے تھے۔ تنقید جذباتی تاثریت کے اظہار کا نام نہیں اور نہ ہی اس کے برعکس جایا جا سکتا ہے۔ تنقید معروضی اور سچی کا دوسرا نام ہے۔ ومسٹ نے مصنف کے سوانحی معطیات (مواد) کے متعلق سوال کیا ہے کہ کیا یہ فنکار کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہوتا ہے؟ مثال کے طور پر جان لیونگسٹن لووز (John Livingston Lowes) کی کتاب (1927) The Road to Xanadu میں سوانحی عنصر کولرج کی شاعری کی توجیہات میں مددگار ثابت نہیں ہوئی حالانکہ کولرج نے

کا بانی خاں (1777) میں اپنی مخصوص توجیہات پیش کی ہیں کیونکہ جب نظم خواب کی صورت میں آرہی
ہوتی ہے تو وہ تشکیل میں لاشعوری ہوتی ہے تو یہ عمل حکایت کی تخلیق میں بھی تبدیل ہو جاتا ہے اور اس کا تخلیقی
عمل اس ہی کے عمل میں منتقل ہو تا شامل ہو جاتے ہیں اور سوانح عمری کا اسطور یہ غیر ضروری طور پر تخلیقی
عمل میں شامل ہو کر حقیقت کو متعارف کرواتی ہے یوں ادراکی مکتب فکر اور وفادارانہ انداز میں متن کی
خود مختاری کو ابھارتا ہے۔ جدید ادبی تنقید میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ جذباتی تغلیط ادب کی تنقید میں اہم
مسئلہ ہے لہذا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس سے عصری ادب پر کس قسم کے اثرات مرتب ہوں گے۔ اس سلسلے
میں ایڈورڈ ہینسلیک (Eduard Hanslick) کا مضمون موسیقی کے نقادوں کو اپنی طرف متوجہ کرواتا ہے۔
یہ مضمون وارن (Warren) اور ویلیک (Wellek) کے دعویٰ سے آگے نہیں جاتا جو انھوں نے ادبی
معروض سے وجودیاتی مقام سے متعلق ظاہر کیے گئے ہیں۔ ومسٹ اور بیئرڈ سلے (Beardsley) کا خیال
ہے کہ قاری کا رد عمل ایک کلینکل (Clinical) عمل ہوتا ہے۔ ہر نظم کے کچھ نتائج تو ہوتے ہیں مگر سامع
کی جانب سے شفاف ردعمل کا کوئی جبر نہیں ابھرتا۔ حتیٰ کہ اگر نظم میں مذہبی مدعا اور اثر پذیری کے نتائج
سامنے آتے ہوں۔ یہ سب لیا ہے؟ یہ قاری سے تربیت یافتہ ذہن میں ہمیشہ کے لیے کُھل جاتا ہے مگر نظم
اپنی تعبیر پیش نہیں کرتی اور تاریکی میں رہتی ہے لہذا اس کا مفہوم ہمیشہ ادھورا رہتا ہے لیکن ومسٹ اور
بیئرڈ سلے نے اس حوالے سے ابہام و تعبیر کی استثنائی صداقت کی مناجیات کو اپنے طور پر تشکیل دینے کی
کوشش ضرور کی ہے۔

ایسے سوالات بنیادی طور پر منطقی ہوتے ہیں اور اہل فہم و فکر کو پریشان بھی کرتے ہیں۔ ان
سوالات کی اپنی حدود ہوتی ہیں جو کہ تجزیاتی ہوتے ہیں جنھیں قبول کرنا اور ان کے جواب دینا نقادوں کے
لیے بہتر تصور نہیں کیا جاتا کیونکہ ان کی اصطلاحات اور دعوی منطقی اور قابل قبول نہیں ہوتے۔ بہت سے
نقاد وجودیات سے بیانات اور تشریحات کو جذباتی اور سوانحی رسائی کے ساتھ مغالطے کا شکار کر دیتے ہیں
لیکن کوئی فکری یا معیاتی رسائی ہی نعم البدل کی صورت پیدا کرتے نظم کی جذباتی اور فکری تشکیل میں رابطے کا
وظیفہ سرانجام دیتی ہیں۔

شعوری مغالطہ نظم اور اس کے اصل کے درمیان مغالطے پیدا کرنے کا سبب ہوتے ہیں اور
نفسیاتی حوالے سے نظم کو سوانحی اور مختلف نیت اور ارادے کے ساتھ قبول کر لیتا ہے۔ شعوری مغالطہ نظم اور

اس کے نتائج میں تذبذب کو کم زار کر کے قاری کو پریشان کن لمحات سے دوچار بھی کر دیتا ہے۔ عموماً نقاد لسانیاتی بنیادوں پر شاعری کی پرکھ تشریحات سے شروع کرتا ہے لیکن اس کا اختتام ذاتی تاثرات اور اظہارِ پسند پر ہوتا ہے۔

وسٹ نے (1951) Explictionas Criticism میں غالباً اس کو مخمصہ تنقیدی صورتحال کا اندازہ کر لیا تھا جو بعد میں "The Verbal Icon" میں دوبارہ چھپا۔ یہ مضمون عام نوعیت کا ہے۔ جس میں نئی مناجیات سے معذرت کا رویہ نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کے خیال میں جو چیز مشاہدے میں آ رہی ہوتی ہے وہی تنقیدی عمل میں کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ وسٹ کی نظر میں وہی مناجیات معتبر ہوتی ہیں جو اسے تنقیدی عمل میں "ہے" کے بجائے "کیسی" کی تعریف کرے۔

وسٹ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ ٹی۔ ایس ایلیٹ اور آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنی تنقید میں سائنسی فطرت (Scientific Naturalism) کو کسی نہ کسی طور پر اپنانے کی کوشش کی اور انہوں نے اس کی ضد، نفی (Antithesis) سے اختلاف کرتے ہوئے Bag-Bear اور Sheer Affectivism کو مسترد کیا۔ لیکن یہ لوگ ایک کامیاب تحقیق سوانح عمری کے عنصر کو شاعری کے پس منظر سے علیحدہ نہ کر سکے جو کہ ان کی نظر میں شاعری کی تشریح میں مدد و معاون ہوتی ہے اور کونسی چیز نا کافی تنقید کے لیے بہتر نہیں ہوتی۔

شاعری اصل میں پیچیدہ قسم کی زبانی تشکیل تو ہوتی ہے جو کہ جہات کے مطابقت اور دیگر کئی تکنیکوں کے علاوہ صداقت علائم اور رشتے جیسی اس کی کئی سمتوں کو اجاگر کرتی ہیں مگر حوالہ جاتی سطح پر یہ تمام شعری مظاہر ساخت کی معنویات کو تو واضح کر دیتے ہیں لیکن وہ براہ راست حوالوں کو کم از کم سچائی کے ساتھ قبول کر لیتی ہیں۔

وسٹ نے (1957) Litery Criticism A Short History استدلالی رسائی کو اپناتے ہوئے تنقیدی کارکردگی پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس کتاب کا خلاصہ یہی ہے کہ تنقید اپنے عہد اور مناجیات میں کھو چکی ہے اور ایک عرصے سے یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ ادب عقلی توجیہات کی شاخ ہے اور تنقید کا نا عرنسل در نسل منتقل ہونے والا عمل ہے۔ وسٹ نے ارسطو کی کتاب بوطیقا (Poeties) اور دیگر فلسفیانہ تحریروں اور طبعیات (Physics) کا بھی مطالعہ کیا اور ارسطو کے ادبی اشاریے کے حوالے سے اس کی پرکھ کی گئی اور بتایا کہ انیسویں صدی کا نظریاتی کام تنقید کو کسی طور پر بچا

نہ سکا اور نہ ہی معاصر ہیئتی تنقید اس کے کسی کام آئی۔ اس سلسلے میں ومسٹ اور ان کے ہم عصروں نے جس صورتحال کا ذکر کیا ہے۔ وہ اپنے ریکارڈ کے لحاظ سے صحیح ہے۔ ومسٹ نے عہد کی نئی تنقید میں انیسویں صدی میں کی جانے والی پیش گوئیوں پر بھی اپنی تحریر میں شامل کیا۔ وہ اس بات سے انکار کرتے ہیں کہ ادب نوکلاسیکل (Neoclassical) نظریے میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ پرانی درسی کتابوں میں تنقید ہمیشہ سے عہد کی عقلیت (Age of Reason) پوشیدہ رہتا ہے۔

ومسٹ نے اپنے آخری مضامین کے مجموعے "Day of the Leopards - 1976" میں کافکا کے مقولے سے اپنی کتاب کی ابتدا کی۔ لیوپارڈ نے قربانی کے خشک پیالے اور شوالے کے توڑ دیا۔ لیوپارڈ نے قربانی کے اساطیر اور ابتدائی تصور کے قصر کو مسمار کر دیا اور قربانی کی رائج سفاک معنویت کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا۔

اس کتاب میں رابرٹ پین ورن (Robert Penn Warren) رابرٹ برسٹین (Robert Brustien) اور جیفری ہارٹ مین (Hartman) اور 1960ء کے افسوس ناک تشدد کو موضوع بنایا ہے۔ ساتھ ہی ومسٹ نے پوپ کی کتاب "The Rape of the Lock (1714)" کے بعد وقتاً فوقتاً نظر کو مثبت انداز میں مطالعہ کیا اور نہایت ہی دھیمے انداز میں ای ای رچرڈز اور نارتھروپ فرائی، مورے کریگر (Murray Krieger) جلس ملر (Miller) اور سا ختیات کے بنیاد گزار لیوی اسٹروس، مینکل، ریفاٹر (Riffaterre) اور رومان جیکب سن کی ساختیات کو ہدف تنقید بنایا اور جدید ہاتھوں میں شاعری کی قوت کو معروضی توڑ پھوڑ میں تبدیل ہوتے ہوئے بھی محسوس کیا۔

ومسٹ کی زیرِ نظر تحریر "معقول دانش" ہے جس میں جانسن کی سوانح عمری کو ٹریلنگ (Trilling) اور جوتھن کلر کے حوالے سے بھی تجزیہ کیا گیا۔

درخاتمہ

ومسٹ کے لیے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان کی تنقیدی تحریریں خود ان کی زندگی سے جڑی ہیں ان تحریروں میں بنیادی فکری مقولہ شدت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ ومسٹ کی تحریریں ادب کی فکری تفہیم ہے۔ ان کی قدامت پسندانہ تنقیدی رسائی میں تنقیدی فکر کی نئی جہتیں بھی ابھرتی ہیں اور ان کی تنقیدی رسائی نئے رجحانات کو بھی ابھارتی ہے لیکن مسئلہ اس وقت خاص پریشان کن ہو جاتا ہے۔ جب ان کا قاری

ناولٹ کیا ہے؟

ڈاکٹر ناصر بلوچ

ناولٹ (Novelette)

ناولٹ کا لفظ، ناول کی ترکیب سے وجود میں آیا ہے۔ جو انگریزی زبان میں مستعمل ہے۔ لفظ "ناول" اطالوی زبان میں مستعمل لفظ "Novella" (نوویلا) سے مشتق ہے۔(1) "Novella" (نوویلا) اطالوی زبان سے پہلے لاطینی زبان میں بھی مستعمل تھا جس کا فرانسیسی لفظ Nouvelle (نوول) ہے۔(2)

دی چیمبرز ڈکشنری (3) کے مطابق لفظ "Novella" (نوویلا) کو اطالوی زبان کا لفظ قرار دیا گیا ہے اور اس کا معنی مختصر ناول ہے۔

ناولٹ کو انگریزی زبان میں Short Novel (مختصر ناول) بھی کہا جاتا ہے۔ اطالوی لفظ "Novella" (نوویلا) اپنے معنی اور مفہوم میں ناولٹ کی اصطلاح کے ہم معنی ہے۔ نیو انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں نوویلا کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

> "Short and well Structured narrative realistic and satiric in tone that 'influenced the development of the short story and the novel throughout Europe. Originating in Italy during the Middle Ages the 'novella was based on local events humorous' 'political' or amorous in nature " (4)

اس تعریف کے مطابق نوویلا مختصر اعلیٰ نثری بیانیہ کی ایسی خصوصیات کا حامل ہے جو حقیقت

افسانہ اور طربیہ ہے۔ پورے یورپ میں ناولٹ مختصر افسانے اور ناول کے ارتقاء میں اثر پذیر ہوا۔ ابتدا میں ناول میں المیہ، طربیہ کے دوران اس کی بنیاد سیاسی، مزاحیہ اور عشقیہ واقعات پر رکھی گئی ہے۔

انسائیکلوپیڈیا امریکانا میں اصطلاح ناولٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> In literature 'work of fiction briefer and less complex than novel and more extensive than a short story. The length usually ranges from about 20,000 to 50,000 words.(5)

اسی صفحے پر آگے چل کر ناولٹ کی ہیئت اور تکنیک کے متعلق رقم ہے:

> In general it may be said that a novelette differs from a short story in being a connected sequence of episodes instead of a single one and from the novel in concentrating upon one central character with the other characters less fully developed. (6)

ان دونوں مندرجہ بالا حوالوں کے مطابق ناول کے پیچیدہ قصے کہانیوں کے مقابلے میں ناولٹ میں آنے والے قصے کہانیاں کم پیچیدہ ہوتے ہیں اور ضخامت کے اعتبار سے مختصر افسانے سے زیادہ طویل قرار دیا گیا ہے۔ ناولٹ کی طوالت کو مزید یوں واضح کیا گیا ہے کہ بیس ہزار سے لے کر پچاس ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوسرے اقتباس میں ناولٹ کو مختصر افسانے سے یوں ممتاز کیا گیا ہے کہ مختصر افسانے میں عموماً ایک قصہ بیان ہوتا ہے اور ناولٹ میں کئی قصوں کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ ناول اور ناولٹ میں یوں فرق قائم کیا گیا ہے کہ ناول میں مرکزی کردار کے اور بہت سے دیگر کرداروں کی نشوونما بھی کی جاتی ہے جب کہ ناولٹ میں مرکزی کردار کی نشوونما زیادہ توجہ کی حامل ہوتی ہے۔

ان دونوں مندرجہ بالا حوالہ جات میں، ناول میں قصے کی پیچیدگی اور مختصر افسانے کے اختصار سے ناولٹ کو مختلف قرار دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ مختصر افسانہ عموماً ایک آدھ قصے پر محیط ہوتا ہے جب کہ ناولٹ کئی طرح کے قصوں کے تسلسل سے تکمیل پاتا ہے اور ناول کے بہت سے کرداروں کے مقابلے میں ناولٹ میں مرکزی کردار نشوونما کے لحاظ سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

اکیڈمک امریکن انسائیکلوپیڈیا کے مطابق نوویلا ناولٹ کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

"By the late 19th century the novella a also known as novelette or by its French name nouvelle had become a prose Form. The novella has not strict formal characteristics and is best defined as a prose narrative longer than a short story but shorter than a novel."(7)

اس حوالے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نوویلا جسے ناولٹ بھی کہا جاتا ہے اور جو فرانسیسی میں Novelle (نوول) کہلاتا ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں نثر کی شکل میں نکل گیا، اور یہ ایسا نثری بیانیہ ہے جو ضخامت میں ناول سے مختصر اور افسانے سے طویل ہے۔ نوویلا، ناولٹ اور نوول (Nouvelle) کی اصطلاحات کی وضاحت کے لیے ہمیں چند مزید حوالوں کا جائزہ لینا پڑے گا۔ دی آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق ناولٹ کی تعریف اس طرح ہے

"A story of moderate length having the characteristics of a novel. Now freq applied to a short romantic or sentimental novel of inferior quality." (8)

اس تعریف کے مطابق یہ ایک معتدل لمبائی رکھنے والی ایسی کہانی ہے جو ناول کے خواص رکھتی ہے اور اب یہ اصطلاح اکثر و بیشتر نسبتاً کم معیاری، مختصر رومانی یا جذباتی ناول کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ناولٹ کی ضخامت ایک مخصوص حد تک ہوتی ہے اور یہ ناول کی خصوصیات (قصہ، کردار، پلاٹ، مکالمہ وغیرہ) رکھتا ہے۔

نوویلا جس کا فرانسیسی تلفظ Nouvelle (نوول) ہے اس کی تعریف اس ڈکشنری میں یہ ہے

"A short piece of fictitious narrative freq one dealing with a single situation or a single aspect of

a character of characters "(9)

یعنی ایسا مختصر افسانہ ہے جو اکثر و بیشتر ایک صورتحال، ایک کردار یا کرداروں کے ایک پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ اختصار کے باعث نوویلا یا ناولٹ کی کہانی میں ایک آدھ صورتحال یا ایک دو کرداروں کے ایک آدھ پہلو کی تفصیل سامنے آتی ہے۔

جوزف ٹی شپلے (Joseph T-Shipley) نے مختصر ناولٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

"A work of fiction longer than a short story but shorter than a Novel." (10)

اس طرح نوویلا (Novella) کے بارے میں شپلے نے کہا ہے:

"Short prose narrative sometimes moral, usually realistic, satiric Women clergy "(11)

شپلے (Shipley) کے نزدیک وہ افسانوی تصنیف جو طوالت میں ناول سے مختصر لیکن مختصر افسانے سے طویل ہو، اس کی بنیادی خصوصیت اس کا افسانوی عنصر ہے۔ یہ عنصر داستان کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ناول کی حقیقت پسندی کے راستے سے ہوتی ہوئی ناولٹ اور طویل مختصر افسانے تک پہنچتی ہے۔ کہانی کا عنصر اس میں ہر عہد اور شکل (ہیئت) میں برقرار رہا ہے۔ شپلے نے جسے افسانوی تصنیف کہا ہے وہ انگریزی لفظ فکشن کی ہم معنی ہے۔ اس طرح شپلے نے جس نثری بیانیہ کو نوویلا کہا ہے اس میں بھی بنیادی طور پر کہانی پن کا موجود ہونا ظاہر کیا ہے۔ ابتدا میں انگریزی میں منظوم داستانیں بھی لکھی گئیں۔ جن میں ماورائیت اور شعری عناصر کی بہتات تھی جو بعد میں ناول کا روپ دھارتے چلے گئے اور اس میں حقیقت پسندی اور جیتی جاگتی زندگی کے ٹھوس عناصر شامل ہوتے چلے گئے۔ جس میں مختلف ارتقائی مراحل طے کرنے کے بعد ٹھوس عناصر شامل ہوتے چلے گئے اور اس نے نوویلا یا ناولٹ کی حیثیت اختیار کر لی۔

جے اے کڈن (J A. Cuddon) ناولٹ کے بارے میں رقم طراز ہیں:

"A work of fiction shorter than a novel but longer than a short story often used derogatorily of cheap. Fiction sentimental romance and thrillers of

popular appeal but little literary merit. In America the term applies to a long short story somewhere between the short story and the novella."(12)

کڈن کے مطابق ایسی افسانوی تخلیق جو ناول سے مختصر اور مختصر افسانے سے طویل ہو، اسے عام طور پر سستا، جذباتی، رومانی، مقبول عام، سنسنی خیز اور کم اہمیت کا حامل تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں ادبی خواص پورے طور پر موجود نہیں ہوتے۔ کڈن نے یہ بھی بتایا ہے کہ امریکہ میں یہ اصطلاح طویل مختصر افسانے کے لیے برتی جاتی ہے جو تقریباً نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہوتی ہے۔

اسی طرح کڈن نے ناولٹ سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح Novellat (ناولٹ) کی وضاحت بھی کی ہے جو ان الفاظ میں ہے۔

ناولٹ (Novellat)

"A form of folk-tale of the semitic tradition which is of a particular time and place. It lacks universality."(13)

اس سے مراد ہے کہ سامی تہذیب کی ایسی لوک کہانی جو کسی مخصوص وقت اور مقام سے تعلق رکھتی ہو۔ کڈن نے Novelette اور Novellat کی ہر دو اصطلاحات میں یہ فرق واضح کیا ہے کہ Novellat سامی تہذیب کی لوک کہانی کی ایسی قسم ہے جس کا تعلق ایک مخصوص وقت اور مخصوص مقام سے ہے۔ ظاہر ہے کہ مقامیت کی قید کی وجہ سے اس میں آفاقیت کا عنصر بہت کم ہوگا۔

ناولٹ (Novelette) کی تعریف کرتے ہوئے کڈن نے کہا ہے کہ امریکہ میں یہ اصطلاح طویل مختصر افسانے کے لیے برتی جاتی ہے جو تقریباً نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہوتی ہے۔ یہ نکتہ ایک اور بحث کو سامنے لاتا ہے۔ جو اگلے صفحات میں دیکھی جا سکے گی۔ ناولٹ کے لیے "طویل مختصر افسانے" کی یہ اصطلاح ناولٹ کے دوسرے مفسرین کی اصطلاحات سے قدرے مختلف ہے۔ مزید براں کڈن نے نوویلا کے لفظ کو ناول کے معنی میں استعمال کرتے ہوئے کہا کہ Novelette نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہے کیونکہ نوویلا اطالوی اصطلاح ہے۔ اس لیے اس کی وضاحت کے لیے

ہمیں اطالوی حوالہ دیکھنا پڑے گا۔

نوویلا (Novella)

نوویلا کی اصطلاح کے ضمن میں ہیری شا (Harry Shaw) نے لکھا ہے

"An Italian term meaning "A story" novella refers to a relatively short prose narrative comparable in length to a long short story or a novelette " (14)

ہیری شا کے مطابق نوویلا کی اصطلاح اطالوی ہے جس کے معنی کہانی کے ہیں۔ نوویلا مختصر نثری بیانیہ کے مفہوم میں مستعمل ہے جو اپنی طوالت اور ہیئت میں طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے مشابہت رکھتا ہے۔ ہیری شاہ کی تعریف کے مطابق یہ بات خاصی واضح ہو جاتی ہے کہ نوویلا اپنی ضخامت اور ہیئت میں طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے بہت زیادہ مشابہت رکھتا ہے۔ ہیئت کا تعلق چونکہ براہ راست تکنیکی مباحث سے ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نوویلا اور ناولٹ میں استعمال ہونے والے تکنیکی عناصر تقریباً ایک جیسے ہیں۔

ڈیوڈ گریمبس (David Grambs) نے نوویلا کی اصطلاح کو واضح کرتے ہوئے اس میں یہ اضافہ کیا ہے:

"A prose narrative that is relatively brief and has a compressed plot (often focused on a single event or conflict) and circumscribed setting or a 'espatale with an illustrative or satiric intent or a moral, long short story or a short novel " (15)

اس کا مفہوم یہ بنتا ہے کہ ایک ایسا نثری بیانیہ جو مختصر ہو، ٹھوس پلاٹ رکھتا ہو اور یہ پلاٹ ایک واقعہ یا کشمکش کے گرد گھومتا ہو، اس کے علاوہ مقامی لحاظ سے بھی محدود ہو۔ یہ ایک ایسی کہانی ہے جو اپنے اندر طنزیہ اور سبق آموز مقصد لیے ہوئے ہو، سے طویل مختصر افسانہ یا مختصر ناول کہا جا سکتا ہے۔

ڈیوڈ گریمبس کی وضاحت سے پچھلے مباحث میں یہ اضافہ ہوا ہے کہ نوویلا کا پلاٹ ٹھوس ہونا چاہیے۔ اسے ایک واقعے یا کشمکش کا احاطہ کرنا چاہیے اور مقامی لحاظ سے محدود ہونا چاہیے۔

ظاہر ہے ڈیوڈ گریمس کے تمام تر مطالبے اس امر کے متقاضی ہیں کہ ایک نوویلا یا ناولٹ، جس کی ضخامت محدود ہوتی ہے اگر ٹھوس پلاٹ کا حامل نہ ہو تو اس میں بکھرے ہوئے واقعات کی بھرمار ہو گی اور اسی تناسب سے ان واقعات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش کا دائرہ بھی لامحدود ہوتا چلا جائے گا جسے نوویلا کی طوالت اپنے اندر سمیٹنے کی گنجائش نہیں رکھتی۔ اسی طرح نوویلا کا مقامی طور پر محدود ہونے سے مشروط ہونا، سے مراد یہ ہے کہ اس کا پیش منظر (لینڈ سکیپ) صرف انہی حدود تک پھیلا ہونا چاہیے جسے اس کی مختصر کہانی یا موضوع سہار سکے البتہ نوویلا کی تعریف کرتے ہوئے ڈیوڈ گریمس نے آخر میں نوویلا کو طویل مختصر افسانہ قرار دیا ہے۔ یہ امر محلِ نظر ہے۔ اس کی وضاحت ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ میں خطِ امتیاز" کے زیرِ عنوان بحث میں کی جائے گی۔

ایکس۔ جے۔ کینیڈی (X J Kennedy) نے مختصر ناول (Short Novel) یا نوویلا کی اصطلاح کو کچھ اس طرح سے واضح کیا ہے:

> "The term short novel (or Novella) mainly describes the size of a narrative it refers to a narrative midway in length between a Short story and a novel (E.M. Forster once said that a novel should be at least 50,000 words in length and most editors and publishers would agree with that definition). Generally a short novel 'live a short story Focuses on just one or two characters but, unlike a short story it has room to examine them in greater depth and detail. A short novel a so often explores them over a greater period of time. Many writers like Thomas Mann, Henry James, Joseph Conrad and Willa Cather Favored the Novella (called nouvelle in France) as a perfect

medium between the necessary compression of the short story and the potential sprawl of the novel."(16)

کینیڈی کے کہنے کے مطابق عام طور پر مختصر ناول ایسے بیانیہ کو کہا جاتا ہے جو طوالت میں مختصر افسانے اور ناول کی درمیانی شکل ہو۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر نے ناول کی طوالت کو کم از کم پچاس ہزار الفاظ تک پابند کیا ہے اور شاید بہت سے ناول نگار اور قارئین اس تعریف سے اتفاق کریں گے عام طور پر مختصر ناول میں مختصر افسانے کی طرح ایک یا دو کرداروں کا زیادہ تفصیل اور گہرائی سے سامنے آنے کا امکان موجود ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مختصر ناول میں اکثر و بیشتر ان کرداروں کا زمانی لحاظ سے پھیلاؤ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ ناقدین اور مورخین ادب ناول کا ارتقا اور ماہیت پر بحث کرتے ہوئے اس امر پر متفق ہیں کہ نوویلا جسے فرانس میں Nouvelle (ناول) کہا جاتا ہے مختصر افسانے کے اختصار اور ناول کی وسعت کے درمیان ایک درمیانی شکل موجود ہے۔ مطالعے کے لحاظ سے کینیڈی نے مختصر ناول یا نوویلا کو بحث سے دوسرے شارحین کی طرح مختلف کرداروں کے حوالے سے بحث کو ذرا آگے بڑھاتے ہوئے کینیڈی نے واضح کیا ہے کہ مختصر افسانے میں کرداروں کا ایک آدھ اہم پہلو نمایاں کیا جاتا ہے۔ جب کہ مختصر ناول (ناولٹ) یا نوویلا میں کرداروں کو کئی پہلوؤں سے ابھارا جاتا ہے بلکہ ان کرداروں کی داخلی کیفیات کا تجزیہ باریک بینی سے کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ مختصر افسانے کے مقابلے میں کردار زمانی اعتبار سے زیادہ عرصے پر پھیلے ہوتے ہیں۔ مختصر افسانے میں کردار زمانی طور پر ایک مخصوص اور محدود وقت کے پس منظر میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور اپنے عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ جب کہ ناولٹ کے کردار ایک دن سے لے کر ایک طویل عرصہ تک اپنے عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ کینیڈی (kennedy) نے مختلف ادیبوں کے حوالے سے ناولٹ کی ہیئت کے بارے میں اسے مختصر افسانے کے اختصار اور ناول کی وسعت کے درمیانی ایجاز کی جس صورت کا ذکر کیا ہے اس سے مراد مختصر افسانے یا طویل مختصر افسانے کی لفظی کفایت، معنوی مرکزیت کی خوبی اور ناول کی وسعت (کینوس) ہے یعنی ناولٹ کے پھیلاؤ میں ناول کی سی خصوصیت ضروری ہے لیکن یہ پھیلاؤ ایک خاص حد تک تو ہو سکتا ہے لیکن اس قدر نہیں کہ یہ اپنی حدود پھلانگ کر ناول کی حدود (وسعت) میں داخل ہو جائے۔ اطالوی ادب میں نوویلا کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

"Which was brief adhered to the nations of unity of time and action and had a single plot and direct style of narration."(17)

اس تعریف کے مطابق ناولٹ میں اختصار کی خوبی کے ساتھ ساتھ وقت اور مقام کی قید کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے لیکن اس حوالے میں جن دو اہم نکات کا اضافہ ہوا ہے وہ مکمل پلاٹ اور سیدھے طرزِ بیان کا ہے۔ نوویلا میں پلاٹ کی اہمیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ بالخصوص مکمل پلاٹ کا ہونا گویا اس طرف اشارہ کر رہا ہے کہ طویل مختصر افسانے اور ناول میں پائے جانے والے بنیادی عنصر پلاٹ کا وجود ناولٹ میں بھی ضروری ہے اور جہاں تک سیدھے طرزِ بیان کا تعلق ہے اس سے مراد یہ ہے کہ ناول کے تفصیلی طرزِ بیان اور طویل مختصر افسانے کے ایجاز و اختصار والے طرزِ بیان کے مقابلے میں نوویلا کا طرزِ بیان سیدھا ہونا چاہیے۔

ان تمام مغربی اور امریکن شارحین کی مختلف تشریحات کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ہمیں اردو کے ان ناقدین کی آراء پر بھی ایک نظر ڈال لینی چاہیے جنھوں نے ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانے کی اصطلاحات کو اپنے اپنے نقطہ ہائے نظر کے مطابق واضح کیا ہے۔

پروفیسر کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی اردو) میں اصطلاح ناولٹ (Novelette) کی وضاحت اس طرح کی ہے۔

"چھوٹا ناول خصوصاً جس میں ادبی حسن کا فقدان ہو۔"(18)

اسی فرہنگ میں ناولٹ سے ملتی جلتی ایک دوسری اصطلاح (Novellat) (ناولٹ) کے بارے میں لکھا ہے

"وہ طویل قصہ جو کسی خاص وقت اور جگہ سے متعلق ہوتا ہے۔"(19)

نوویلا (Novella)

نوویلا کی اصطلاح کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے لکھا ہے

"فسانہ، مختصر نثری قصہ۔ Boccaccio کے Decameron جیسی تخلیقات پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ حقائق ہوتا ہے۔ اس میں حقیقت طرازی ہوتی ہے۔ عموماً

عورتوں یا کششوں کی آجو ہوتی ہے۔"(20)

ناولے (Novelle)

ناولے کی اصطلاح کا ترجمہ اس فرہنگ کے مطابق

"نثری افسانہ ناول سے مختصر ہے۔"(21)

نوول (Nouvelle)

فرانسیسی زبان میں ناولٹ یا نوویلا کے ہم معنی اصطلاح نوول (Nouvelle) استعمال ہوتی ہے اس اصطلاح کا ترجمہ فرہنگ ادبی اصطلاحات میں کلیم الدین احمد نے ان الفاظ میں کیا ہے

"ایک قسم کا مختصر ناول جس کے پلاٹ کی ساخت ایسی ہی ہوتی ہے جیسے

افسانے کی۔"(22)

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ کی تعریف یوں کی ہے

"ناولٹ بھی ناول کی ایک شاخ ہے۔ وہ ناول سے ایسی کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ نہ کوئی ایسا حیرت انگیز تجربہ ہے کہ قابل قبول نہ ہو بلکہ اس کو ناول کے فنی ارتقاء کی ایک منزل کہنا چاہیے۔ حالات کا تقاضا یہ تھا کہ ناول کا فن اس منزل سے ضرور روشناس ہو۔ مختصر افسانہ اس کے مقابلے میں ایک زیادہ حیرت انگیز اور انقلابی تجربہ ہے کیونکہ وہ داستان گوئی اور ناول نگاری دونوں سے مختلف ہے۔ داستان، ناول، ناولٹ اور مختصر افسانہ میں بہت سے اصول مشترک ہیں لیکن مجموعی اعتبار سے ہیئت اور تکنیک کا فرق ہے جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔(23)

• ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ کو ناول کی ایک شاخ کا نام دیا ہے وہ اسے ناول کے فنی ارتقاء کی ایک منزل قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں ناولٹ کے مقابلے میں مختصر افسانہ زیادہ حیرت انگیز تجربہ ہے۔ انہوں نے ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے ناولٹ کو داستان، ناول اور مختصر افسانے سے مختلف قرار دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ناولٹ اپنی ایک مخصوص ہیئت اور تکنیک رکھتا ہے لیکن ہیئت اور تکنیک پر بحث کرنے سے پہلے ہم ناولٹ یا نوویلا کی اصطلاحات کا مزید جائزہ لیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن

فاروقی نے ناولٹ کو ناول اور مختصر افسانہ سے اس طرح ممیز کیا ہے۔

> "ناول قصوں کے دھاگوں کا ایک مکمل جال ہوتا ہے اور مختصر افسانہ محض ایک دھاگہ ہوتا ہے۔ ناولٹ میں دھاگہ تو ایک ہی تھا مگر اس کے لیے اسے ناول نہیں کہا جا سکتا تھا۔ اس دھاگے میں وہ پیچیدگیاں تھیں جن کی بنا پر وہ ناول کا جال بنتا نظر آتا تھا۔" (24)

احسن فاروقی نے ناول، ناولٹ اور مختصر افسانہ میں پائے جانے والے قصہ پن کا ذکر کیا ہے کہ ناول میں مختلف قصے ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہوتے ہیں جس طرح دھاگوں سے بنا جال ہوتا ہے۔ مختصر افسانے میں قصے کا ایک آدھ پہلو سامنے لایا جاتا ہے جیسے ایک دھاگہ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلے میں ناولٹ میں قصہ پن کا عنصر ناول اور مختصر افسانہ کی طرح موجود تو ہوتا ہے۔ لیکن یہ مختصر افسانہ کی طرح اکہرا اور ناول کی طرح گنجلک نہیں ہوتا، بلکہ اس کے دھاگے ناول کے مقابلے میں سادہ اور سیدھا جال بناتے نظر آتے ہیں یہ بحث بنیادی طور پر پلاٹ کی طرف اشارہ کرتی ہے یعنی ناولٹ کا پلاٹ ناول اور مختصر افسانے کے مقابلے میں سیدھا اور سادہ ہوتا ہے۔

ایک اور جگہ احسن فاروقی نے مختصر افسانہ، ناول اور ناولٹ کے فرق کو اس طرح بیان کیا ہے۔

> "مختصر افسانے کو زندگی کا ایک تار کہتے ہیں۔ ناول کو تاروں کا ایک مکمل جال کہتے ہیں اور ناولٹ چند تار بٹ کر ایک موٹا تار بنتا نظر آتا ہے۔" (25)

یہاں بھی احسن فاروقی نے پچھلے اقتباس سے ملتی جلتی بات ہی کی ہے۔ اضافہ اس میں یہ ہے کہ ناولٹ مختصر افسانے اور ناول کے مقابلے میں زندگی کے خاص حصے پر محیط ہوتا ہے جب کہ ناول میں پوری زندگی کا نقشہ موجود ہو سکتا ہے اور مختصر افسانہ زندگی کی محض ایک ہلکی سی جھلک دکھاتا ہے۔ ایک اور مضمون میں ناولٹ کی تعریف احسن فاروقی نے اس طرح کی ہے

> "ناولٹ کی تعریف کی جائے تو یوں کہا جائے گا کہ مقصد میں تو مختصر افسانہ ہی ہوتا ہے اس لیے اس کی ترکیب مختصر افسانے ہی کی رہتی ہے مگر عمل میں وہ ناول کی راہ پر چلتی ہے اس لیے بہت مواد اس میں آ جاتا ہے اور اس کی لمبائی بھی بڑھ جاتی ہے۔" (26)

احسن فاروقی کی یہ تعریف ناولٹ کے سلسلے میں خاصہ مغالطہ پیدا کرتی ہے۔ شاید وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کہانی کا عنصر جس طرح افسانے میں موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح ناولٹ میں بھی ہوتا ہے لیکن اس میں ناول کے فنی لوازمات داخل ہو جاتے ہیں اور یہ ایک مخصوص ہیئت اختیار کر لیتا ہے۔ ناولٹ کی

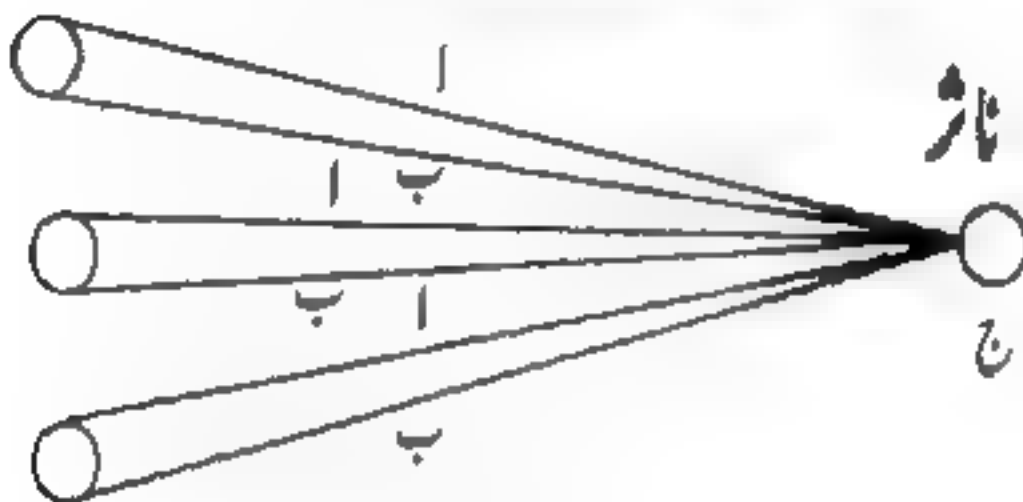
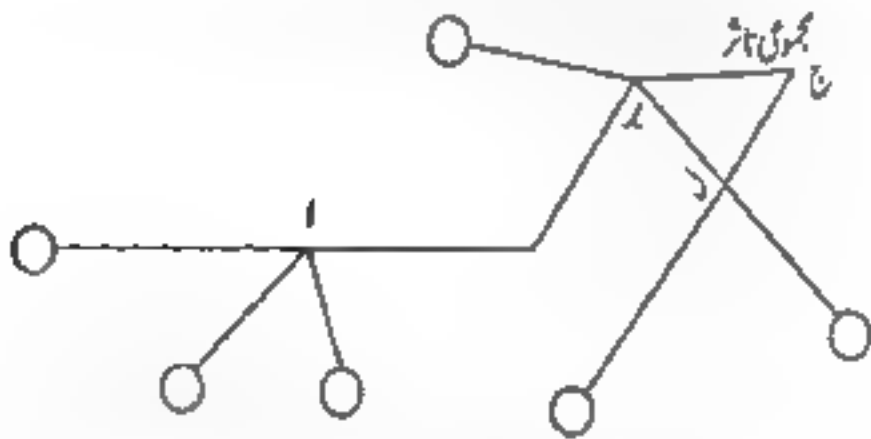
وضاحت احمد ندیم قاسمی نے ان الفاظ میں کی ہے:

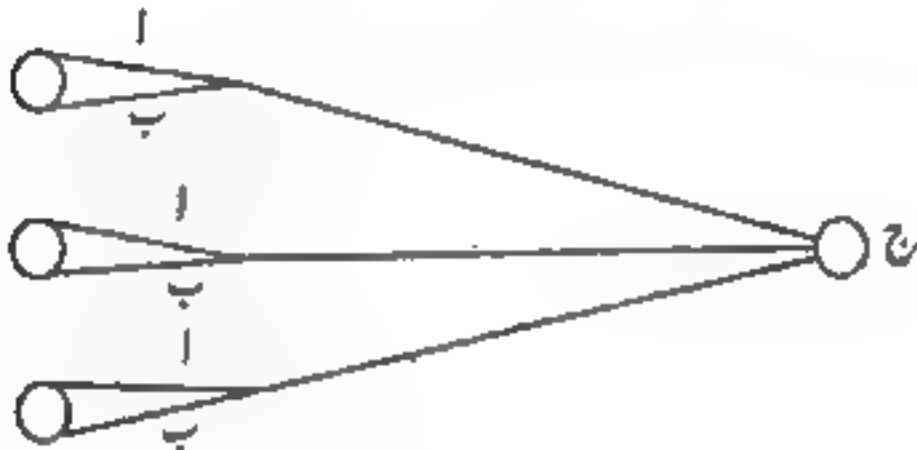
''ناولٹ کا تعلق ناول کے خاندان سے ہے اور ناول میں جو واقعاتی اور کرداری پھیلاؤ ہوتا ہے اس سے ناولٹ محروم نہیں ہوتا۔ ناولٹ میں یہ پھیلاؤ سکڑ سمٹ جاتا ہے۔ مگر ناولٹ میں بھی تاثر وہی ناول کی سی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی کا ہوتا ہے۔''(27)

احمد ندیم قاسمی نے ناولٹ کی تعریف یہ کی ہے کہ ناول اور ناولٹ کا فرق واقعاتی اور کرداری پھیلاؤ اور سمٹاؤ کا ہے یعنی ناول میں واقعات بہت پھیلے ہوئے ہوتے ہیں جب کہ ناولٹ میں یہ پھیلاؤ نسبتاً کم ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ناول کے کرداروں کو بہت سے پہلوؤں کے ساتھ اُجاگر کیا جاتا ہے جب کہ ناولٹ میں کردار کی چند ایک خصوصیات نمایاں کی جاتی ہیں لیکن تاثر کے لحاظ سے ناولٹ میں بھی ناول جیسی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی پائی جاتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی یہ وضاحت بہت حد تک جامع ہے لیکن اس وضاحت کے باوجود، ناول اور ناولٹ میں فرق محض وسعت اور اختصار کا نہیں ہے۔ اصل فرق دونوں اصناف کے مزاج کا ہے۔ مزاج کا تعلق بار یا پیمانے کا ساہر گز نہیں ہے بلکہ مزاج کا یہ تعین ناولٹ نگار یا ناول نگار کا فنی رویہ کرتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا ناولٹ کے بارے میں تھامس اوزل (Thomas. H. Uzzel) کے حوالے سے یوں رقم طراز ہیں:

''تھامس اوزل نے ناولٹ کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں تو بحث نہیں کی البتہ ناول، افسانے اور ناولٹ کے فرق کو مختلف اشکال سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً افسانے کے مزاج کو اس نے یوں واضح کیا ہے۔

اڈول کے قول کے مطابق اگر اس شکل کے دائروں کو واقعات کی علامت قرار دے دیا جائے تو ان کے اثرات یا نتائج الف اور ب کی صورت میں براہ راست ج کے مقام تک پہنچیں گے۔ وہ بھی افسانے کا بنیادی و مرکزی تاثر ہو گا لیکن ناول میں صورت اس قدر سادہ اور اثرات کی ترسیل اس قدر بلاواسطہ نہیں ہو گی چنانچہ ناول کے مزاج کو اڈول نے اس شکل سے واضح کیا ہے۔

اس شکل میں دائرے واقعات یا کرداروں کی علامت ہیں لیکن ان کے نتائج براہ راست ج کے مقام تک پہنچنے کی بجائے مختلف منازل الف، ب، د پر ملنے کے بعد ج کی طرف پیش قدمی کرتے اور زندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتے ہیں۔

یہاں تک تو بات صاف اور واضح ہے لیکن جب تھامس اڈول ناولٹ کے مزاج کو بھی اسی انداز سے واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو الجھن پیدا ہو جاتی ہے مثلاً ناولٹ کے لیے انھوں نے یہ شکل پیش کی ہے

اس شکل کی مدد سے وہ کہنا غالباً یہ چاہتے ہیں کہ ناولٹ میں تو افسانے کی سی سادگی
اور بلاواسطہ طریق کار کا غماز ہے اور نہ اس میں ناول کی سی پیچیدگی اور پھیلاؤ ہی
پیدا ہوتا ہے لیکن اس انداز تشریح سے ایک نئی صنف ادب کا وجود تو ثابت نہیں
کیا جا سکتا۔" (28)

ڈاکٹر وزیر آغا نے تھامس اڈل کی وضع کردہ تین مختلف شکال کی مدد سے افسانے، ناول، اور ناولٹ کی اصطلاحات کی وضاحت کرنے کے بعد جس طرح از خود یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ تھامس اڈل کے اس انداز تشریح سے ایک نئی صنف ادب (ناولٹ) کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ یہ بات محل نظر ہے۔

شکل نمبر 1 کے مطابق دائروں کو واقعات کی علامت قرار دیتے ہوئے اس کے اثرات یا نتائج الف اور ب کی صورت میں براہ راست (بلاواسطہ) ج کے مقام (مرکزی تاثر) تک پہنچنے کو افسانہ کے مزاج سے ہم آہنگ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی افسانہ میں واقعات کے اثرات مرکزی نقطے تک بلاواسطہ پہنچتے ہیں۔ جب کہ ناول کے لیے وضع کردہ شکل کے مطابق واقعات یا کرداروں کے اثرات براہ راست ج کے مقام تک نہیں پہنچتے بلکہ بالواسطہ طور پر مختلف کڑیوں (خطوط) کے ذریعے ج (مجموعی تاثر) تک پہنچتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ناول میں بہت سی پیچیدگیاں پائی جاتی ہیں جو ظاہر ہے کہ ایک پیچیدہ (مرکب) پلاٹ کے وسیلے سے اپنے پھیلاؤ کو ظاہر کرتی ہیں اور زندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتی ہیں۔ تیسری شکل جو ناولٹ کو واضح کرنے کے لیے پیش کی گئی ہے اس میں دائرے (واقعات) الف اور ب (خطوط) کے ذریعے ایک مقام پر متصل ہونے کے بعد بالواسطہ طور پر ج کے مقام تک پہنچتے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ناول اور ناولٹ کے لیے تھامس اڈل کی وضع کی گئی اشکال کے ذریعے کیونکہ دونوں (اصناف) میں واقعات کا عمل بالواسطہ طور پر ایک ہی طریقے سے اپنے انجام تک پہنچتا ہے اس لیے دونوں اصناف (ناول اور ناولٹ) ایک ہی طرح کی ہیں لہٰذا نتیجتاً اس سے ایک نئی صنف (ناولٹ) کا وجود ثابت نہیں ہوتا، حالانکہ تھامس اڈل نے ناول اور ناولٹ کے لیے جو اشکال وضع کی ہیں اس میں نمایاں طور پر فرق دکھائی دیتا ہے۔ یہ فرق اصل میں تکنیک کا ہے یعنی ناول میں قصے اور کرداروں اور واقعات کے بہت سے دائرے بنتے ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ بھی چلتے ہیں اور بعض مقامات پر ایک دوسرے کو قطع بھی کر رہے ہوتے ہیں جب کہ ناولٹ میں یہ اہتمام سادہ طور پر کیا جاتا ہے۔

یعنی قصے کرداروں اور واقعات کے ایک یا دو دائرے بنائے جاتے ہیں۔ ناول اور ناولٹ کے لیے وضع کی گئی مثال یہ بھی ظاہر کر رہی ہیں کہ مقصد قصہ کا بیان ہے۔ جو ناول میں مختلف پیچیدہ راستوں سے ہوتا ہوا اپنے منطقی انجام تک پہنچ رہا ہے جب کہ ناولٹ میں یہ راستے نسبتاً کم پیچیدگی کے ساتھ اپنے انجام تک پہنچ رہے ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناولٹ کا وجود یک علیحدہ (نئی) صنف کے طور پر یک اپنی مسلم حیثیت رکھتا ہے۔

ادب کی بیشتر اصناف نظم و نثر میں معمولی ہیئتی فرق کے باوجود بہت سی اصناف اپنا وجود منوا چکی ہیں مثلاً اصناف نثر میں سفر نامہ اور رپورتاژ، انشائیہ اور ہلکے پھلکے مضمون (Light essay)، مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ، بطور صنف علیحدہ علیحدہ ایک اپنا تشخص رکھتے ہیں۔ اسی طرح اصناف نظم میں غزل اور قصیدہ، قطعہ اور رباعی، مخمس اور مسدس ہیں۔ جو اپنے مصرعوں کی تعداد اور ان اور موضوع کے معمولی فرق کے باوجود اپنی الگ الگ پہچان اور مقام رکھتی ہیں تو پھر ناولٹ کو ناول سے، الگ بطور ایک صنف تسلیم نہ کرنے کا کیا جواز باقی رہ جاتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے ناولٹ کو ناول سے علیحدہ صنف تسلیم کرتے ہوئے اسے کینوس کے فرق کے ساتھ پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

> "جب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے اظہار پاتی ہے یہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ یہی ناولٹ کا فن ہے ناول میں بھی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ لیکن ناول نگار روشنی کے سیلاب سے کام لیتا ہے جب کہ ناولٹ میں روشنی تو ہے لیکن روشنی کا سیلاب نہیں، یہ ادیب کا کمال ہے کہ وہ ناولٹ میں روشنی ایسے زاویے سے برتتا ہے کہ کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے بلکہ کم روشنی اس کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔" (29)

اب تک بیان ہونے والی ناولٹ کی اصطلاحات کی تشریحات میں ڈاکٹر سلیم اختر کی بیان کردہ تشریح نسبتاً زیادہ جامع، مربوط اور مدلل ہے۔ اس سے ناولٹ کی تکنیک، اس کی روح اور دائرہ کار مکمل طور پر سامنے آ جاتا ہے۔

دراصل یہ سارا مسئلہ ہی کینوس کا ہے لیکن کینوس سے مراد محض ناولٹ کا پھیلاؤ نہیں ہے۔ یہ ناولٹ نگار کی فنی اور تخلیقی صلاحیت سے سروکار رکھتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے یہاں کلیدی نکتہ یہ بیان کیا ہے کہ ناولٹ نگار کی تخلیقی توانائی پھیلاؤ کی بجائے گہرائی کی طرف سفر کرتی ہے تو یہاں ناولٹ نگار کا نقطہ نظر افقی پھیلاؤ کی بجائے عمودی پھیلاؤ کی طرف سفر کرتے ہوئے قصہ کی تحمیل سے وہ آب دار گوہر مقصود نکال لاتا ہے جس کی چمک دمک ایک مخصوص ماحول کو جگمگا دیتی ہے۔ یہ جگمگاہٹ ایک مخصوص روشنی کی لہریں پیدا کرتی ہے جیسے ڈاکٹر سلیم اختر کے الفاظ میں کہ "کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے" اس سے مراد یہ ہے کہ ناولٹ میں زندگی کا ایک مخصوص دائرہ موضوع بنتا ہے۔

تمام واقعات اس دائرے میں سامنے آتے ہیں اور ناولٹ کے بھی کردار اس مخصوص دائرے (فضا) میں اپنا عمل ظاہر کرتے ہیں، یہاں جس شدت تاثر کا ذکر ہوا ہے وہ اس گہرائی سے جنم لیتی ہے جو ناولٹ نگار کی فنی صلاحیت اور ذہانت سے تخلیق پاتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ناول کو روشنی کا سیلاب اور ناولٹ کو صرف روشنی کہہ کر بہت حد تک ناول اور ناولٹ کے فرق کا تعین کر دیا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے مندرجہ بالا حوالے کے آخر میں کہا ہے کہ یہ کم روشنی اس (ناولٹ) کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے ناول نگار کے مقابلے میں ناولٹ نگار صرف ان حصوں پر روشنی ڈالتا ہے جو اس کے موضوع (قصہ) کا اہم ترین حصہ ہوتی ہیں۔ اس بات کو فلم کی تکنیک سے یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ جس طرح رات کی تاریکی میں گلی میں لگا یک گھر کا سیٹ ہوتا ہے۔ رات میں وہاں گھر کے صرف انہی حصوں کی لائٹنگ کرتا ہے جنہیں فلم ڈائریکٹر شوٹ کرنا ہوتا ہے، بعض اوقات وہ رات کی تاریکی میں کسی کردار کو گلی یا بازار میں چلتا ہوا دکھانا چاہتا ہے تو کیمرہ اور فلیش لائٹ اس کردار کو Chase (تعاقب) کرتے ہیں اس طرح گلی یا بازار کا صرف وہ حصہ روشن ہوتا چلا جاتا ہے جسے اسے دکھانا مقصود ہوتا ہے۔

ناولٹ کے فن کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ ناول اگر پورے شہر کا منظر نامہ ہے تو ناولٹ اس شہر کی ایک گلی یا بازار کی تصویر ہوتا ہے جس میں ماحول اور کردار اس طرح دکھائے جاتے ہیں کہ اس گلی اور بازار کے ساتھ ساتھ اس کے پس منظر میں شہر کا دھندلا سا منظر نامہ، شور اور گہما گہمی کا ہلکا ہلکا احساس بھی اجاگر ہو سکے۔

حواشی

1. To Coin a phrase, A Dictionary of Origins, 1981, p. 173.
2. The Concise Oxford French Dictionary, 1934, p 574.
3. The Chamber Dictionary, 1994, p. 1155.
4. New Encyclopaedia Britannica, Volume-8, Edition 1985, P 810
5. The Encyclopedia Americana, Volume-20, International Edition, 1984, p 511-a
6. The Encyclopedia Americana Volume-20, Inernational Edition 1984, p 511-a.
7. Academic American Encyclopedia, Volume 14, p 276
8. The Oxford English Dictionary 1989, (Second Edition), Volume 10, p. 565
9. The Oxford English Dictionary, 1989, (Second Edition), Volume 10, p. 563.
10. Dictionary of World Literary Terms, p. 219.
11. Dictionary of World Literary Terms, p. 219.
12. Dictionary of Literary Terms, p. 452
13. Dictionary of Literary Terms, p. 452.
14. Dictionary of Literary Terms, p. 457
15. Literary Companion Dictionary p. 249
16. Literature an introduction to Fiction, Poetry and Drama, by X J Kennedy, Daana Gioia, [illegible] University, p 267
17. The MaCmillan Dictionary of [illegible] Literature, p 360

18۔ فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی، اردو)، مرتبہ پروفیسر کلیم الدین احمد، ترقی اردو بیورو، 1986ء، ص139۔

19۔ ایضاً

20۔ ایضاً

21۔ ایضاً

22۔ ایضاً

23۔ ناولٹ کی تکنیک، نقوش، لاہور، شمارہ19، 20، 1952ء، ص205۔

24۔ ''ناولٹ'' (مضمون)، سیپ، کراچی، ناولٹ نمبر، شمارہ10، ص640۔

25۔ ادبی تخلیق اور ناول، مکتبہ اسلوب کراچی، 1963ء، ص128۔

26۔ ''ناولٹ'' (مضمون)، سیپ کراچی، ناولٹ نمبر، شمارہ10، ص642۔

27۔ پیش لفظ ''ضد کی دیوار''، گورا پبلشرز، لاہور، 1995ء، ص9۔

28۔ ''ناولٹ کا مسئلہ''، نئے مقالات، مکتبہ اردو زبان سرگودھا، 1972ء، ص203، 204، 205۔

29۔ ''ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ''، داستان اور ناول تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء، ص127۔

◆◆◆

تخلیقی عمل اور اس کی نوعیت و ماہیت

ڈاکٹر محمد خاں اشرف

انسان کی وہ خصوصیت جو اس کو دوسری مخلوقات سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا تخلیقی عمل ہے جس کے ذریعے وہ نئی چیزیں ایجاد کرنے، دریافت کرنے، تخلیق کرنے اور عدم سے وجود میں لانے کا عظیم کام انجام دیتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل انسان کے وجود میں برپا ہوتا ہے لیکن اس کا اظہار دوسرے لوگ دیکھتے ہیں۔ یہ اظہار نئی ایجادوں کی شکل میں ہوتا ہے اور نئے فنون کی شکل میں بھی، شاعری ہو یا مصوری، موسیقی ہو یا مجسمہ سازی، نئے علوم کا انکشاف ہو یا نئی حقیقتوں کی دریافت، ان سب کی بنیاد ایک ایسا عمل ہے جو بیان کی آسانی کے لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے ضمیر میں برپا ہوتا ہے اور اس کو ہم تخلیقی عمل کے نام سے پکار سکتے ہیں کیوں کہ اس عمل کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آتی ہے۔ تخلیق یعنی کسی چیز کا عدم سے وجود میں آنا اور یہ ترکیب انھی چیزوں پر صادق آتی ہے جو انسان اپنے اس عمل سے پیدا کرتا ہے۔

ان تمام تخلیقات کی معنویت اور قدر بندی پر بڑے وسیع و عریض پیمانوں پر کام ہوا ہے۔ شاعری ہو مصوری یا موسیقی تمام فنون لطیفہ کی تکنیک، ذریعہ اور موضوع کی تشریح و تعبیر پر بے شمار کتابیں لکھی گئی ہیں۔ اسی طرح وہ فنون جو انسان کے فائدے کے لیے استعمال میں آتے ہیں اور جنھیں فنونِ مفیدہ کہا جا سکتا ہے ان کے تجزیہ و تشریح و توضیح کے کاموں سے لائبریریاں بھری پڑی ہیں لیکن وہ عمل جو انسان کے وجود کے اندر برپا ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آتی ہے اس کو آج تک سمجھا نہیں جا سکا اور نہ ہی اس کی کوئی تفصیل و تعبیر وجود میں آ سکی ہے۔ ہم آج یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقی عمل کیا ہے؟ یہ کیسے وقوع پذیر ہوتا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس طرح سے ہم اس کی تفہیم کی کچھ کوشش کرتے ہیں۔

سب سے پہلی حقیقت یہ ہے کہ یہ تخلیقی عمل انفرادی ہوتا ہے یعنی ایک فرد ذات کے اندر وجود میں آتا ہے۔ یہ ایسا عمل ہے جس کا سرچشمہ ہمیشہ فردِ واحد کی ذات ہے۔ دوسرے لوگ اس کے اظہار میں شریک تو ہو سکتے ہیں لیکن اس کی داخلی واردات میں شامل نہیں ہو سکتے۔ ایک ہی فرد کو اس پل صراط سے گزرنا ہوتا ہے۔ انکشاف کا یہ محشر صرف اس کی ذات میں وارد ہوتا ہے۔ یہ بدیہی حقیقت انسانی تاریخ میں فرد کی اہمیت، اس کی انفرادی آزادی، اس کے بے مثال وجود اور اس فرد کو آزاد رکھنے کی ناقابلِ تردید دلیل ہے۔ تمام انسانی تہذیب و تمدن اصل میں فرد کی اسی آزادی کا مرہونِ منت ہے کہ فرد آزاد پیدا ہوتا ہے، وہ یکتا و بے مثال ہے اور اسے آزاد ہی رہنا چاہیے۔

اس بارے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ عمل فنکار کی قوتِ ارادہ کا پابند نہیں ہے۔ یہ ہمارے تجربے کی بات ہے کہ ایک شاعر ہر وقت جب چاہے شعر نہیں کہہ سکتا اور مصور شاید تصویر تو بنا سکتا ہے لیکن وہ تصویر جسے تخلیق کا مرتبہ حاصل ہو وہ ہر وقت اور ہر جگہ وجود میں نہیں آتی۔ اقبال پر جب کیفیت ہوتی تھی تو اشعار ان کی زبان سے رواں ہو جاتے تھے لیکن بہت کم ہوا کہ وہ فرمائش پر کوئی شعر کہہ سکتے۔ یہی حالت تمام عظیم تخلیق کاروں کی ہے لہٰذا اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل اپنے خالق کے ارادے کا بھی پابند نہیں ہوتا اور جب جہاں یہ عمل واقع ہو وہ اس کے اندرونی نفسانی تقاضوں اور کیفیتوں ہی کی پیداوار ہوتا ہے جس میں شعوری کاوش کو زیادہ دخل نہیں ہوتا، ایک بے خودی کی سی کیفیت اس واردات کے دوران فرد کے وجود کو اپنے قابو میں لے لیتی ہے۔ بعض مثالوں سے تو واضح ہوتا ہے کہ فرد کا شعوری احساس اس عمل کے بے محابانہ ظہور میں آنے میں رکاوٹ بنتا ہے۔

تیسری اہم خصوصیت یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے نتیجے میں تمام تخلیقات کسی ایک ہی معیار کی نہیں ہوتیں۔ یہ معیار اعلیٰ تر بھی ہوتے ہیں اور کمتر بھی۔ انسانی وجود میں اس کی تخلیق کا سرچشمہ بھی انسان کی عمر اور اس کے وجود کے بڑھنے گھٹنے کے ساتھ گھٹتا بڑھتا ہے لیکن اس کا کوئی فارمولا یا قانون وضع نہیں کیا جا سکتا۔ کچھ لوگوں کی عظیم تخلیقات ان کی ابتدائی عمر کی تھیں، غالب نے اپنا بیشتر عظیم کلام ۱۸۲۶ء سے پہلے ہی کہا تھا جبکہ وہ عمر کے ابتدائی حصے میں تھے۔ کچھ لوگوں کی تخلیقات آخر عمر میں پختگی کا رنگ اختیار کرتی ہیں اور کچھ کی جوانی میں۔ اور یہ تنوع بھی اس تخلیق کی ایک خصوصیت ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مشق سے تخلیقی عمل میں کوئی خاص بہتری (Improvement) کے

ثبوت نہیں ملتے۔ کچھ لوگوں نے چند تحقیقات کیں اور وہ عظیم قرار پائیں، کچھ لوگ ساری عمر مشق کرتے
رہے اور کسی پایہ تک نہ پہنچ سکے۔ اس لیے اس مشق کو بھی تخلیقی عمل میں کوئی خاص مقام نہیں دیا جا سکتا۔

ان سب باتوں سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انسانی تخلیقی عمل کہیں بھی ہو سکتا ہے، شعوری عمر کے کسی بھی حصے میں ہو سکتا ہے، اس کے نتائج کم و بیش ہو سکتے ہیں، اعلیٰ اور ادنیٰ ہو سکتے ہیں اور ان کو کسی شعوری کاوش کے تحت نہیں لایا جا سکتا۔ ایسا عمل جس کی یہ خصوصیات ہیں وہ کس طرح وجود میں آتا ہے۔

اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ تخلیقی عمل کی یہ صلاحیت انسان کے وجود میں پوشیدہ ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ اس کا امکان ہر انسان کے وجود میں ہے لیکن اکثر صورتوں میں یہ فعال' عامل کے بجائے Passive یعنی معمول کی صورت میں ہے۔ تخلیق کرنے کے بجائے عام لوگ تخلیق کو پہچانتے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ بھی اصل میں اس تخلیقی صلاحیت کا حصہ ہے جو تخلیقی عمل کو معکوس صورت میں وجود پذیر کرتا ہے۔ فنکار تخلیق وجود میں لاتا ہے، اس کے خمیر کے وجود میں تخلیقی عمل میں ہوتا ہے اور پھر وہ کسی ذریعے زبان، رنگ، چنگ، حرف و صوت کے ذریعے سے اسے خارجی شکل دیتا ہے جبکہ اسے سننے، دیکھنے، پڑھنے اور جاننے والا اسی ذریعے سے واپسی کا سفر کرتا ہے اور اپنے وجود میں اس تخلیقی عمل کو دوبارہ جگاتا ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ صلاحیت کم و بیش ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ زیادہ تر لوگوں میں مجہول صورت میں ہوتی ہے لیکن کچھ لوگوں میں عامل صورت میں۔

وہ لوگ جن کے ہاں یہ صلاحیت عامل صورت میں ہے وہ معاشرے کا کمتر قلیل حصہ ہیں اور دیکھا گیا ہے کہ ایسے لوگ معاشرے میں صحیح طور پر Adjust نہیں ہوتے، ان میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ باغیانہ، اختلافی رویہ ہوتا ہے، دو انتہائی صورتوں میں ان لوگوں کو کلی ہی معاشرے سے مختلف دیکھا گیا ہے۔ یہ اپنی وضع قطع ہی نہیں سوچ بچار اور محسوسات کے ذریعے سے بھی معاشرے سے الگ ہوتے ہیں۔ میرا جی کی مثال یا ساغر کی مثالیں اس کی دو انتہائی صورتیں ہیں۔ بہت سے فنکار اپنی عمر کے کسی بھی حصے میں جنون کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ کیا ہم اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ ذہنی ساخت اور محسوسات کے اعتبار سے یہ لوگ دوسرے لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں۔

لیکن یہ اختلاف کس نوعیت کا ہے؟ معاشرہ بنیادی طور پر کیا [illegible] کا پابند ہوتا ہے، اصول و ضوابط کے مطابق زندگی گزارتا ہے، شعوری سطح پر پیچھے کرتا ہے [illegible] اصول و قواعد و

قبول کرتے ہوئے فرد اس میں اپنی زندگی بسر کرتا ہے۔ جو فرد جتنا ان اصول و ضوابط کا پابند ہوگا، اتنا ہی وہ معاشرے میں اچھا سمجھا جاتا ہے لیکن فنکار لوگ اس لحاظ سے عموماً اچھے شہری نہیں ہوتے اور ایسا ہونا شاید ان کے اختیار میں بھی نہیں ہے کہ مروج اصول و ضوابط کے مطابق زندگی گزارنے کے اہل نہیں ہوتے۔ کم از کم انفرادی سطح پر وہ معاشرے سے انحراف رکھتے ہیں۔ ان کی نفسانی ساخت ہی ایسی ہوتی ہے اور یہ شاید ان کی حیثیت کا تقاضا ہے۔

اب ان حقائق کو جب ہم معروضی طور پر دیکھتے ہیں کہ فنکار اپنے تخلیقی عمل میں شعوری کاوش کا پابند بھی نہیں ہے اور اس کو معاشرے میں بھی رہنے میں دقت محسوس ہوتی ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کی حیثیت یا تخلیقی پن اصل میں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان کے اس داخلی عمل کو سمجھنے کی کوشش کریں جو فنکار کے داخل میں وجود میں آتا ہے۔

ایرک فرام (The Sane Society) نے لکھا ہے کہ انسان دوسرے حیوانات سے دو بنیادی باتوں میں مختلف ہے، ایک اپنی ذہانت اور دوسرا تخیل۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ تخیل ہی فنون کی بنیاد ہے لیکن کیا حقیقت میں ایسا ہے؟ تحقیق اور تنقید اس کو درست نہیں مان سکتی اور اس دعوے کی دلیل کوئی نہیں دیتی۔ اس لیے کہ تخیل ایک انسانی صلاحیت ہے جو ہر انسان میں ہے اور اس سے ہم یہ مراد لیتے ہیں کہ وہ ایسی صلاحیت ہے جو کسی شے یا حقیقت کو اس کی عدم موجودگی میں اپنے ذہن میں دیکھنے یا لانے کی صلاحیت ہے۔ ذہانت سے مراد ایسی صلاحیت ہے جو انسان کے تجربات و مشاہدات کی روشنی میں ان کو کسی نئے مسئلے کے حل کا راستہ دکھائے۔ کالرج نے کہا تھا کہ تخیل حقیقتوں اور تجربات کو انسانی ذہن میں توڑ مروڑ کر شکست و ریخت کر کے نئی شکل دیتا ہے جبکہ تصور اس کے نزدیک اشیا کو ان کی عدم موجودگی میں ذہن میں لاتا ہے۔ اول تو یہ امتیاز اور فرق بہت مبہم ہے۔

دوسرے اس کا کوئی ثبوت موجود نہیں ہے۔ اگر امتیاز کو درست بھی مان لیا جائے تو بھی اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ یہ عمل کب کیوں اور کیسے ہوتا ہے؟ اور یہ صورت شکل کس طرح اختیار کرتا ہے؟

تخیل بھی ذہانت اور یادداشت کی طرح انسانی ذہنی صلاحیت ہے۔ تخلیقی تجربے کو قدرتی شکل دینے میں یہ وہی کام سرانجام دیتی ہے جو قاری و سامع کے ذہن میں کسی تخلیق کو پڑھ کر یا سن یا دیکھ کر اس کی باز تخلیق میں کرتی ہے۔ تخیل ہر انسان میں ہے لیکن ہر انسان تخلیق نہیں کرتا۔ تخیل ہر وقت انسان کے وجود اور

ذہن کا حصہ ہے لیکن وہ ہر وقت مرضی سے تخلیق نہیں کرسکتا۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کرسکتے ہیں کہ تخیل، تخلیقی عمل میں اہم کردار ادا کرتا ہے لیکن بذات خود تخلیق کو جنم نہیں دیتا۔ تو پھر آخر یہ عمل کس طرح وجود میں آتا ہے؟

نفسیات کے تمام ماہر فرائڈ کے لاشعور کے نظریے کے قائل ہیں۔ لاشعور انسانی تجربات کا ایک سمندر ہے جس کی عارضی، ہلکی سی سطح شعور ہے۔ انسانی اعمال کا بنیادی اور پوشیدہ محرک لاشعور ہے۔ یونگ کے نزدیک لاشعور صرف انسانی تجربات، مشاہدات اور یادداشتوں کی آماجگاہ ہی نہیں بلکہ نسلی اور جبلی تقاضوں، کشمکشوں، توہمات کی جنگاہ بھی ہے۔ وہ انسانی شخصیت کا ایک بڑا حصہ اور انسانی عمل کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔ یعنی انسانی وجود کی بنیاد ہے۔ لاشعور انسانی نفسانی قوتوں کی ایسی کان ہے جو انسان کے فکر و عمل کو متاثر کرتی ہے، اس کو نئے نئے امکانات فراہم کرتی ہے۔ خواب، توہمات، نسلی اور جبلی تقاضے اور انسانی تخلیق کی پوشیدہ قوتیں، سب یہیں پوشیدہ ہیں۔ یہ لاشعور خواب و خیال کے لمحوں میں جب شعور کی نگرانی کمزور ہوتی ہے، اپنا اظہار کرتا رہتا ہے۔ کبھی خواب کی صورت میں، کبھی موہوم تصورات کی صورت میں اور کبھی نئی تخلیق کی صورت میں۔

اصل حقیقت یہ ہے کہ فنکار اور تخلیق کار ایسے افراد ہیں جن کی شخصیتوں میں قدرت نے یہ صلاحیت رکھی ہے۔ ان کے لاشعور اور شعور کے درمیاں کا فاصلہ و دوری کم ہوتی ہے۔ ان کا لاشعور بہت فعال ہوتا ہے اور صرف خواب میں ہی نہیں نیم خوابی کی حالت میں بھی ان کے شعور کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ وہ حالتیں جن کو ہم وجدانیت، واردات، کیفیات، تجلیات، معرکہ کن وغیرہ کی صفات سے متعین کرتے ہیں دراصل اسی کیفیت کا اظہار ہیں کہ وہ فرد اپنے مکمل وجود، اپنی پوری ذات کی قوت و حسیت کو استعمال میں لا رہا ہے یعنی وہ شعوری کیفیت کے برعکس ایک نئی کیفیت کو محسوس کرتا ہے، حقیقت کو نئے انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کے لاشعور نے اس کے وجود میں جو عمل انجام دیا ہے اس سے آگاہ ہوتا ہے یعنی وہ ایک نئے تجربے سے گزر رہا ہے جس کو ہم مختصر طور پر "تخلیقی تجربہ" کا نام دے سکتے ہیں۔

ایسے فرد کے ہاں یہ عمل اس کی پوری ذات میں وجود پذیر ہوتا ہے، کبھی ایک روشنی کی صورت میں اس کے ذہن کو چکا چوند کر جاتا ہے کبھی وقت کے لامحدود و لاتعین لمحے میں اس پر تمام حقائق اور تمام راستے روشن ہو جاتے ہیں۔ کبھی واردات کی صورت میں اس پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ ایک نئی دنیا

کا مشاہدہ کرتا ہے جو اس کے ماشعور نے ترتیب دی ہے۔ غرض یہ وہ لمحہ ہے جب وہ فرد حقیقت کل اور لاشعور کل کا ادراک و احساس کرتا ہے۔ اس کی ذات کے تمام پرت محو ہو جاتے ہیں، تمام پردے اٹھ جاتے ہیں اور یہ تجربہ اس کے باطن کو روشن کر دیتا ہے۔

ان سب باتوں کے پیش نظر ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ فنکار ایسے لوگ ہوتے ہیں جن کے شعور اور تحت الشعور کے درمیان کا حاسہ اور پردہ بہت ہی مبہم ہوتا ہے اور جب یہ پردہ اٹھتا ہے تو ان کے لاشعور سے روشنی کی ایک چمک ان کے شعور اور تخیل میں وارد ہوتی ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کو الہامیت بھی کہا گیا تھا، یہ وہ عمل ہے جو شعور کا پابند نہیں ہے اور یہ وہ عمل ہے جو تقریباً ہر انسان میں کبھی نہ کبھی ہوتا ہے لیکن فنکار کے ہاں یہ اکثر ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی تجربہ ہے جو پلک جھپکنے میں روشنی کے ایک کوندے کی طرح فنکار کے داخل کو جلا دیتا ہے، روشن کر دیتا ہے، اس ایک لمحے کی لمبائی اور طوالت مختلف لوگوں کے ہاں مختلف ہو سکتی ہے لیکن جو حقیقت اس طرح اجاگر ہوتی ہے تخیل اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں تخیل وہ صلاحیت ثابت ہوتی ہے جو اس تخلیقی تجربے کو خارجی شکل عطا کرتی ہے۔ فنکار پر انکشاف کا لمحہ مختصر ہوتا ہے، یہ برق پا ہوتا ہے، اکثر انسانوں میں گزر جاتا ہے، کبھی خواب کی شکل میں، کبھی تعبیر کی شکل میں فنکار کے ہاں اس کے تخیل میں وہ لمحہ محفوظ ہو جاتا ہے اور تخیل پھر اس روشنی کو خارجی شکل دیتا ہے کسی بھی ذریعے سے۔ شاعر کے ہاں الفاظ کی صورت میں، مصور کے یہاں رنگوں کی شکل میں، موسیقار کے ہاں گیت کی شکل میں، موجد کے ہاں ایجاد کی صورت میں غرض فن اپنے مختلف ذریعوں سے خارجی شکل اختیار کرتا ہے اور یہ خارجی شکل تخیل کے راستے سے وجود میں آتی ہے جو تخلیق کے عمل اور تخلیقی لمحے کی روشنی کو محفوظ رکھتا ہے، یہی بات ہے جسے کروچے نے کہا تھا کہ فنکار کے گانا گائے جانے سے پہلے وہ گانا اس کے تخیل میں گایا جا چکا ہوتا ہے۔ یہی واردات سائنس دانوں کے یہاں ہوتی ہے جو ایجادات کی منزلوں کے مسافر ہیں۔ ان کے ہاں یہ روشنی یہ تخلیقی عمل بھی اسی طرح ہوتا ہے لیکن ان کے اظہار کا ذریعہ مختلف ہے، وہ مختلف طریقے سے اپنی ایجاد کو خارجی شکل دیتے ہیں۔

عظیم مفکر ہوں، عظیم فنکار ہوں، نابغہ روزگار موجد ہوں، بڑے بڑے کام کرنے والے عظیم لیڈر ہوں، سب ہی روشنی کے اس لمحے کے طلب گار ہوتے ہیں جو انھیں ایک نئی منزل کا راستہ دکھاتا ہے۔ اگر وہ لمحہ گرفتار کر لیتے ہیں اور اس کا تخیل اسے خارجی شکل دیتا ہے، اور وہ اس کے اظہار کے ذریعے پر قادر

ہیں تو وہ ایک نئی تخلیق کو جنم دیتے ہیں۔ لہٰذا ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ تخلیقی عمل مندرجہ ذیل مرحلوں میں انجام پاتا ہے۔ ایک انسانی وجود میں روشنی کا لمحہ جو لاشعور سے شعور کی طرف آتا ہے جسے تخلیقی تجربہ کہا جاسکتا ہے۔ دوم انسانی تخیل جو اسے محفوظ کرتا ہے، سوم انسان کی کسی ایسے ذریعے پر قدرت مثلاً زبان، رنگ و صوت، سنگ یا تکنیکی مہارت، جو اس کو خارجی شکل دینے کے قابل بناتی ہے۔ چہارم قاری/ناظر/یا سامع جو اس کو سن یا دیکھ کر بازتخلیق کرتا ہے۔ ان تمام مراحل سے گزر کر یہ عمل مکمل ہوتا ہے جسے ہم تخلیقی عمل کہتے ہیں۔

ادب میں مزاحمتی رویے

افضل توصیف

میرے دیدہ ورو!
میرے دانش ورو!
پاؤں زخمی سہی،
ڈگمگاتے ہی چلو!
راہ میں سنگ و آہن کے ٹکراؤ سے
اپنی زنجیر کو جگمگاتے چلو
میرے دیدہ ورو،
اپنی تحریر سے
اپنی تقریر سے
رقص کرتے چلو
تھام لو ایک دم
یہ عصائے قلم
اک فرعون کیا
لاکھ فرعون ہوں
ڈوب ہی جائیں گے،

شیخ ایاز نے اپنے دور کے وڈیروں کو فرعونوں کے مقابل آ کر اپنے قلم کو عصائے کلیمی بنانے کا مشورہ دیا تو شیو کمار نے عوامی امن کی خاطر آواز لگائی

سینو وے قلماں والیو!

سینو وے عقلاں والیو!

آؤ وے چھوکاں ماریے

اک دوجی دے زخم تے

سانجھاں دا اسو گڑ نیہہ کے

سیاں دی تھوہر پٹ کے

دو حرفاں دا چھٹا ماریے

ہاڑا اے دیساں والیو!

ہاڑا اے قوماں والیو!

دنیا میں ادب کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ مزاحمتی ادب کی روایت بھی نئی نہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کے تختے پر پہلے دو بھائی جب زندگی کو خوشی بانٹنے گئے تو لڑ پڑے کہ زندگی کی خوشی دونوں کے لئے برابر برابر نہ تھی اور دونوں کی طاقت بھی کم زیادہ تھی۔ علم کی ابتدا کسی طرح ہوتی ہے اور علم کی مزاحمت بھی کہیں سے شروع ہوتی ہے۔ ہابیل و قابیل کے تصادم سے جو کیفیت پیدا ہوئی وہی کیفیت مزاحمتی ادب کا پہلا بیج بنی ہوگی۔ پھر آگے نظریاتی تصادم شروع ہوئے۔ فرعون و موسیٰ کے درمیان کا تصادم، نمرود و ابراہیم کے مابین کشمکش اور آگے حسینی و یزیدی قدروں کا تصادم۔ ادیب و شاعر کے لئے ایسے رویے کی تحریک بنتا ہے کہ وہ کسی ایک طرف شامل ہو جائے لیکن ادب کبھی ظالم و جابر کا طرفدار ہو کر نہیں پنپتا۔ ادب کی تو تعمیر سچائی کی طرفداری اور مظلوم کی حمایت سے بنتی ہے۔ اس طرفداری اور حمایت سے ادب کے عمل میں فروغ بھی ہوتا ہے اور کئی طرح کے انسانی رویے پیدا ہوتے ہیں اور وہ جنگ لگتی ہے جنگ مزاحمت ایک لمبی اور زندگی سے بھرپور کہانی ہے۔

جد کوئی زور والے

ساڈی روٹی کارن

تے آپنی آکھا زوری کارن

ہر کوئی جگ جگ توں لڑدا آیا!

ستے ایہہ جنگ میرے پاں بھریا
جنڈری نوں اینیں لٹکایا اے
جیون کارن جنگاں تھیس
جیون کارن شعر لکھیس

جب یہ کلیہ ہے تو پھر ادیب کی طرف سے دکھی کے دکھ کا ادراک' سچائی کے طرف داروں کی تعریف وحمایت اور اپنے قلم کے ہتھیار سے اس جنگ و جہاد میں شرکت لازم آتی ہے، جو خیر کی طرف والے شر کے خلاف لڑ رہے ہوں یا محکوم اور غلام قوموں اپنی بقا کے لئے جو صف بندی کریں۔ شاعر بھی جیون جنگ میں مل جائے۔ پرانی داستانیں، رزمیے اور مرثیے اس حقیقت کو سامنے لاتے ہیں۔ اور نئی شاعری بھی یہی ظاہر کرتی ہے کہ ادیب زمین اور زندگی کے حقائق کو پہچانتا رہے

دھرتی دے انجو تک کے
اساں تاریاں دی گل نہیوں کرنی

ظاہر ہے ادب کی طاقت وتاثیر بے حساب ہوتی ہے اور اس کے نقش اگر مکمل ہوں تو ان مٹ ہوتے ہیں۔ اسی لئے خود تاریخ ماضی کا بہت سا ریکارڈ ادب کے ماخذوں سے مدد لے کر ہی بناتی ہے۔ بیسویں صدی میں آ کر وقت نے تیز کروٹیں بدلیں تو دنیا کے حالات یکسر طوفانی ہو گئے۔ علم وفن کی بنیادی قدروں اور معیاروں تک پہ اس کا اثر ہوا۔ خاص طور پر سوشلسٹ انقلابوں نے جو کایا پلٹی تو دنیا کے انسان کو نئی زندگی اور نئے ادب وفن سے تعارف حاصل ہوا۔ مگر عالمی جنگوں اور خطرناک اسلحہ سازی نے خوف کا تجربہ اور فنا کا اندیشہ بھی پیدا کیا۔ ایٹم بم اور دیگر مہلک اسلحہ استعمال میں لایا گیا۔ انسان کی جان اور کائنات دونوں کو فنا کا خطرہ لاحق ہوا۔ فاشزم ونازی ازم کے علاوہ ایک نیا سرمایہ دار سامراج وجود سے آ گیا، جس نے انتہائی سفاکی سے زمین کے پرزے اڑانے شروع کئے لیکن وقت عوام کے لئے بھی بدل رہا تھا۔ جہانِ سوئم میں جہاں ایشیا' افریقہ اور لاطینی امریکہ جیسے براعظم پائے جاتے ہیں اور جہاں بالادست یورپ کے سامراجی ملک　برطانیہ' فرانس' ہالینڈ اور سپین وغیرہ نے اٹھارویں صدی سے اپنا تسلط قائم کر رکھا تھا' وہاں اب نئی بیداری کی لہریں اٹھ رہی تھیں۔ اب یہ دنیا غلام نہیں' بلکہ اپنی قومی اور عوامی آزادی کی جنگ میں مصروف تھی۔ اب اس کا سماجی کردار بالکل بدل گیا تھا اور اسی طرح وہاں وہ

ادب، فن کے رویے بھی اچھوتے نہیں رہے تھے۔ نیا انسان نئے چاند سورج بنا کر ایک جہانِ نو کا عظیم الشان خواب جگا رہا تھا لیکن یہ سب کچھ اتنا آسان اور سادہ بھی کہاں تھا۔

دشمن ایک نئی طاقت ور دشمن بھی قوت سے تھا۔ وہ اس محروم دنیا کو اسی حالت میں رکھنے کا پکا ارادہ کر چکا تھا۔ اب حسد بطور دیگر اور بڑے بننے کا تھا مگر نئی دنیا کا خواب دیکھنے والا بھی اپنے خوابوں کو بچا لینے کی خاطر آمادہ جنگ تھا۔ مارنے اور بچنے کی یہ جنگ کئی شکلیں اختیار کر گئی۔ کہیں دفاع، کہیں جوابی حملہ تو کہیں انداز مزاحمت۔ قلم اور سوئے قلم۔ ادب، صحافت، فلم، تھیٹر، آرٹ سب کے سبھی شعبے جبر کے خلاف مزاحمتی رویے اختیار کر رہے تھے۔ ایک نئی توانائی اور نئے فکری آہنگ کے ساتھ نیا ادب وجود میں آ رہا تھا جس کے سامنے واضح مقصد عوام کے مستقبل کو غلامی سے چھڑانے کا بھی تھا اور تعمیر نو کا بھی۔

ترقی پسند ادب اور مزاحمتی ادب میں کوئی حد فاصل نہیں سوائے اس کے کہ مزاحمتی ادب تیسری دنیا سے پنپ رہا ہے۔ یہ کمٹمنٹ کی ایک ارفع سطح ہے کہ جہاں ادیب زندگی کے ساتھ ساتھ رہتا بڑھتا ہوا گزرے حقائق پر پرانے استعاروں کے ریشمی پردے نہیں ڈالتا بلکہ نئے استعارے بناتا ہے۔ کئی بار تو فرار کے سارے راستے بند کر کے وہ خود محاذ پہ چلا جاتا ہے۔ خود ہیرو اور گوریلا بن جاتا ہے یا سیاسی بندی ہونے کا تجربہ کرنے لگتا ہے۔ لڑتا ہے اور گاتا ہے۔ قید کاٹتا ہے اور کہانی لکھتا ہے۔ باہر لوگوں کے لیے اپنے تازہ نغموں کی سوغات بھیجتا ہے۔ میں نے کہا یہ انسانی شعور کی نئی سطح ہے کہ جہاں ادیب خود کمٹمنٹ بھی ہے۔ پاکستان میں کئی دور ایسے گزر چکے کہ شاعر ادیب خود شاہی کا دوہرا تجربہ کرتا رہا۔ فیض سے حبیب جالب تک۔ "کال کوٹھری" سے "بندی وان" تک بہت کچھ ملتا ہے۔ غلام رکھے گئے عوام اور اقوام میں جب ذوقِ یقین پیدا ہوا تو اپنی بقا اور وجود کو تسلیم کروانے کے لیے عظیم جدوجہد جاگی۔ فلسطین اور ویت نام کی مثالیں تو کئی ہیں کہ جہاں لوگوں کے پاؤں تلے سے زمین کھینچے جانے کا تجربہ ہوا تھا مگر انھوں نے زندگی پر اپنی گرفت کو اور مضبوط بنایا۔ اس نئے ادب میں ایک نئے آہنگ کی آوازیں پیدا ہوئیں۔ لفظ کو نیا اعتبار حاصل ہوا۔ ترقی میں پیچھے رہ جانے والی غلامی کی ماری ہوئی اقوام دنیا کے دبے کچلے اور گمنام آدمی نے اپنے ہونے کا اعلان کرتے ہوئے اونچی آواز سے اعلان کیا کہ وہ صرف روٹی کھانے والا جانور نہیں ہے۔ اسے وہ زندگی قبول نہیں جو اہلِ مغرب اس پر ٹھونسنا چاہتے ہیں۔ یہ آوازیں ایشیا سے اٹھیں۔ افریقہ سے بلند ہوئیں۔ سنو کہ میں ایک عرب ہوں! بھوکا ہوں میں بھی لیکن انسان ہوں، خوددار ہوں۔ سنو کہ میں

ایک حبشی ہوں! کالا ہوں مگر انسان ہوں' سلوک میں ایک فلسطینی ہوں' بے وطن ہوں مگر انسان ہوں۔ غداری ہوں سلوک میں ہندوستانی ہوں۔ چھوٹے قد کا ہوں مگر زندگی ہو۔ یہ آوازیں نظم اور کہانی کی شکل بنا کر انھیں تو یورپ میں ایک دم سے سنی گئیں۔ اس ادب کی اشاعت یورپ سے بھی ہوئی' امریکہ سے بھی' مشرقی کی دنیا کے نئے کرداروں کا تصور اجاگر کرنے میں مزاحمتی ادب کا بڑا ہاتھ ہے۔

یہ ادب صرف جنگ کا مخالف نہیں بلکہ امن کا خواہاں بھی ہے۔ دنیا کو ہم یکسر توڑنا نہیں چاہتا' بلکہ بنی نوع انسان کی ایک عالمی برادری میں اپنے لوگوں کے لئے بھی برابری کی جگہ مانگتا ہے۔ اس کی تیز اور مست آوازیں جنگ بازوں کے بھی خلاف ہیں اور نسل پرستوں کے بھی' اس کی مزاحمت بڑی بھی ہے۔ یہ مزاحمت بھوک بیماری کے خلاف بھی ہے۔ طبقاتی قومی اقتصادی استحصال کے خلاف۔ سامراجیت اور صیہونیت کے خلاف اور عوام کو شرمندہ کرنے والے کلچر کے خلاف بھی۔ اس صدی میں مشرق کی زمینوں پر عوام کی آمد زبجاز جس طرح سے ہوئی۔ اس نے اپنے وطن اور دھرتی ماں کے لئے ایک عظیم جذبہ محبت کو جنم دیا وہ محبت کہ آتش و آہن سے قوی تر اور پھول سے زیادہ نازک بھی ہے۔ وہ محبت جو ماضی تک اپنی جڑیں تلاش کرتی ہے اور مستقبل میں نئے نئے روشن افق بھی۔ روز ازل سے یہ دستور ہے کہ جہاں ظلم بڑھ جائے بغاوت سر اٹھاتی ہے' جہاں کسی پر حملہ ہو' مزاحمت ضرور ہوتی ہے۔ بغاوت مزاحمت کی کئی شکلیں' کئی راستے بنتے چلے جاتے ہیں۔ آج بھی یہ دستور لاگو ہے اور بیس برس پہلے بھی جب شاعر نے دیکھا!

تیسری دنیا کے نوجوان
ناشتہ کرتے ہیں
چند گرنیڈز کا
کے لئے بارود
اور ٹکڑے ٹکڑے بکھر جاتے ہیں وہ
ذرّی خاطر
اب تو شاید غذا کے طور پر
ایٹم بم بھی کھانے لگیں

کل یا پرسوں...
جب انھیں زیادہ کیلریز کی ضرورت ہو گی
تاکہ موت کے سامنے کھڑے ہو سکیں
یا کھڑے کھڑے مر سکیں

تیسری دنیا کے عوام کو اور بھی کئی حملوں کا سامنا ہے۔ اسی طرح ان لکھنے والوں کو جو لوگوں کے لئے لکھتے ہیں' عوام کے ہر ایک دشمن کی مزاحمت کرنی لازم ہے۔ یہ دشمن صرف آمریت کی شکل میں نہیں ہوتے بھوک مفلسی پس ماندگی۔ بڑھتے ہوئے قرضے اور اقتصادی، استحصال کا شیطانی چکر تو ہے ہی۔ اوپر سے آبادی بے حساب بڑھ رہی ہے۔ زمین کی پیداوار گھٹ رہی ہے۔ اس جہان میں جو بچہ بھی پیدا ہوتا ہے' وہ مقروض اور مفلس ہوتا ہے' عوام کے بچے تو پیدائش سے پہلے ہی بک چکے ہوتے ہیں۔ ایسے میں حسن وعشق کی شاعری' گل وبلبل کے قصے ایک مذاق ہی تو ہے۔ شاعر کے پاس محبتوں کی کمی پڑ جاتی ہے اور چاند تارے آسمان کے داغ ہی تو لگیں گے' جب دھرتی رو رہی ہو

دھرتی دے ہنجو تک کے
اساں تاریاں دی گل نہیوں کرنی

لیکن دھرتی کے آنسو دیکھ کر شاعر کے دل میں جو محبت پیدا ہوتی ہے' وہ اتھاہ ہے' انمول اور عجیب ہے۔ گلاب کے گلابی پھولوں کی شاعری تو سبھی کر لیتے ہیں لیکن ہمارا شاعر تو صحرائی اک دے زہریلے کی شاعری کرتا ہے۔

اک دے نیلے پھل کھڑے نیں
سکی دھرتی دے نیناں وچ
کتنی آس اے

سورج تیز دھوپ کے تیر چلا رہا ہے مگر ہار جائے گا۔ اسے پتہ ہی نہیں کہ

دھپ نال نہیوں کملاوندیاں
زہر وچ ڈبیاں ہویاں اکھاں

صحرا کی آس پیاس لا متناہی ہے۔ ''نرگس دیاں اکھاں اک پلی دی دھپ وچ سک جاندیاں

نمانیاں۔ پر اک دا پچھل سورج دا گھٹ مری جاندا اے“۔

پاکستان سے گزشتہ صدی دو دہائیوں میں مزاحمتی ادب کا بڑا تجربہ ہوا ہے۔ یہ تجربہ تیسری دنیا کے دکھوں کی سانجھ تو ہے ہی۔ فلسطین، ویت نام، چلی، ایران، ترکی، بھارت، بنگلہ دیش کے شاعروں، ادیبوں کی آواز میں ہماری آواز بھی شامل ہے مگر کچھ ریت اپنی بھی ہے۔ یہاں برطانوی سامراج کے چھوڑے ہوئے زخموں کے نشان بھی اور نئے سامراج کے لگائے ہوئے زخم بھی رہے ہیں۔ عوام، امن اور جمہوریت کی پامالی۔ سولیوں کے بڑھتے پھیلتے سائے۔ گولیوں کی سنسناہٹ شاعر بھی سنتا ہے اور کہتا ہے:

اج سارا دیس ای بنے بندی خانہ اک ہویاں

مگر شاعر، ادیب خود بھی بندی خانے کے تجربے سے گزرا ہے۔ کئی دور چلے، کئی مارشل لا لگے۔ قلعے، جیلیں آباد ہوئیں۔ ادب نئے انداز سے پھلنے پھولنے لگا۔ جیل کوٹھڑیوں میں شاعری بھی ہوئی، اونچی سطح کی سیاست کے احوال بھی لکھے گئے۔ پنجاب میں تو یوں بھی مزاحمتی ادب کی روایت پرانی ہے۔ جیتنے حملے اتنی مزاحمت۔ دلے بھٹی کی وار سے لے کر ذوالفقار علی بھٹو کی وار تک بہت کچھ لکھا گیا۔ بہت کچھ لوگوں کے پاس سینہ بسینہ چلتا ہے۔ بابر کے دھاڑے اندر کے خون خرابے، خود بلھے شاہ اور وارث شاہ تک کے کلام سے مزاحمتی آواز حق ہے۔ پنجاب کی لٹ مار اور خوں خراب کرنے والے نادر شاہیوں اور احمد شاہوں کے لئے دھتکار اور راجا پور دا احمد خان عسکری جیسے بہادروں کے کارنامے بیان کرتی شاعری سینہ بسینہ چلتی آ رہی ہے۔ پنجاب واسیوں کے مزاج میں دکھ سہنے اور درد کی سانجھ کرنے کی روایت بھی اونچی ہے۔ ابھی کل کی بات ہے۔ عراق پر بمباری ہو رہی تھی تو اخباروں کے دفتروں میں مزاحمتی نظموں کے ڈھیر لگ گئے۔ احساس یہی تھا کہ بمباری بغداد، بصرے پر نہیں لاہور، سیالکوٹ پر ہو رہی ہے۔ اسی احساس کو ادیب لفظ مہیا کر رہا تھا۔ یکجہتی کی بات ہے۔

جس ویلے دی کسے دے گل وچوں
طوق غلامی لہا
میں جاناں میرا آپنا گانا چھٹا
سارے جگ دے بندی خانے وچوں
جدوں کوئی چھٹا

میں جاتا میرا آپا سنگل سی!

یہ مزاحمتی قلم ہے جو ریشم سے زیادہ نرم جذبے کو بھی لکھ سکتا ہے مگر مشین گن کا کام بھی کر سکتا ہے۔ ایک دفعہ اور اپنے گرو شیخ ایاز کو کوٹ کرتے ہوئے

کناں چنگا ہوندا جے میرے ہتھ وچ مشین گن ہوندی

تے میں وکھا دیندا تینوں

کہ راز اوہ ہندے

ظلم تے ڈاڈھا جواب کنکن ویندے

پر میرے تاں ہتھ وچ ایہو قلم اے

تے ایس توں وکھ ہور کوئی راہ نہ

کہ میں ایسے قلم توں

مشین گن دا کم لواں

مزاحمتی ادب حقیقتوں کا ادب ہے۔ اس سے بڑی حقیقت اور کیا ہوگی کہ ایک عام بندا ہنستا ہنستا سولی چڑھ جائے۔ یہ سولی ہی مزاحمتی ادب کی تحریک بن جاتی ہے۔ نئی علامتوں اور استعاروں کی ایک دنیا اتر آتی ہے۔ جیسے کبھی آسمان سے برسات ہوتی ہے یہ بوندیں ادب چن لیتا ہے اور پھر شاعر کہتا ہے

گل اک سولی توں شروع ہوئی سی

فیر ایہوں ساریاں سولیاں گڈیاں

بہت ساریاں نظماں لکھیاں

بے حساب جا قر ووگے بے حساب باباں ہوئیاں

کدے سنگیاں کدے نہ تھریاں

اوہدیاں گلاں ہاتاں

جو سولی چڑھیا مرکی توں پہلاں

پنجاب دھرتی نے بہت ساریاں سولیاں ویکھیاں نیں۔ بہت سارے سورے چڑھتے ہوئے بھی دیکھے ہیں۔ رائے احمد کھرل، سردار سراجا، بھگت سنگھ علی جھوک نک بڑا ادب پیدا ہوا۔ اس ادب کی بنیادی صنف

داراں کہلاندی ہے۔ دے دی وار سے لے کر جھوکی وار تک احتجاج کرتی ہوئی دلگیر شاعری اور نئی زمانہ کہانی بھی نئی علامتوں کے ساتھ ایک نئے اور گہرے تجربے سے گزرتی ہے تو دل کو لگتی ہے۔

یہ تجربہ بذاتِ خود زندگی کے عقائد بدلنے والا تجربہ ہے۔ کسی سورمے کی یا عام سے بندے کا انتہائی قربانی تک ایک ہی چھلانگ میں پہنچ جانا۔ آج کے شاعر نے اس پر غور بھی کیا ہے۔ آخر یہ سیاسی انا الحق کیا ہے۔

"میں منصور نہیں

تے نہ ای میں

انا الحق دا نعرہ لاؤندا

فیروی میں بندی خانے تے سولی ول

مسکراؤندیاں جاندا

تے میرا پیر قتل گاہ نے تھرتھراندا نہیں

کیہ توں مینوں دس سکدا

کہ میں

کیہڑی وحدت الوجود دا دعوے دار؟

وڈے سورمے اور سیاست کے لیڈر کی بات تو الگ رہی۔ اس دور میں تو لاہور کے پھانسی گھاٹ نے کئی نظارے اور طرح کے بھی دیکھے ہیں

ایک نظارہ یہ بھی تھا کہ سکول کا طالب علم پھانسی چڑھایا گیا۔

طوطی اک ننھا جیہا جنڈا

سکولے پڑھدا

دھرم پرے دیاں گلیاں وچ رہندا

کیہڑی کاز، کھیڈ دا

اچن چیت ہیرو بن گیا

کیسے وڈے سورمے وانگ

ہاسے کھیڈے

دنیا لُٹ گیا۔ پچھا ہے لگ گیا

بڑے سورمے، اونچے مقاصد بڑی حقیقتیں ہیں لیکن یہ چھوٹے چھوٹے حنان، طوطی اور ملیحا (فلسطینی طالبہ وطن کے حصول کی جنگ میں شہید ہوئی) جیسے بچے یہ شاید بہت حیران کن حقیقتیں ہیں اور دوررس بھی۔

صبح دم جس گھڑی

اس کے لاشے سے چادر اٹھی

تو کلیوں کی مہکار روشن ہوئی

اور چادر تلے سرخ پھولوں کے دستے ہویدا ہوئے

اور درسی کتابوں کے اوراق میں

جرات و آگہی کے وہ سارے سبق

جو کہ محذوف تھے، پھر نمایاں ہوئے

بے ہنر اور سادہ ورق کی جبیں

ان حدوں کی لکیروں سے روشن ہوئی

جس کا نقشہ عدو کے سیاہ ہاتھوں سے

پارا پارا ہوا تھا

دشمن کسی فوجی چھاؤنی پہ بم گرائے تو عام سی بات ہے لیکن اگر کسی جھگوڑے پہ گولہ پھینکے یا اکیلے مسافر کو گھیر کے مارے تو انسانی تہذیب وادب میں قیامت کا سماں ہونا ہی چاہیے کیونکہ انسانی تہذیب وادب بڑی بڑی وارداتوں سے کہیں زیادہ چھوٹی چھوٹی وارداتوں اور کیفیتوں سے عبارت ہوتی ہے جیسے کہ اس دور کا ایک بڑا شاعر کہتا ہے۔

جیتوں ہزار کہانیاں پڑھ کے وی

او خوشی نہ لبھدی

جیہڑا اک بڈھے بالی دے

جھریاں بھرے متھے

مسکان دیکھ کے ہتھ آوندی

اور یہی شاعر ایک اور بات کہتا ہے۔ اس بات کے حسن اور حسنِ آرزو کی مثال کوئی نہیں سوائے اس کے کہ میں خود یہی آرزو کروں:

موت مگروں

جے جنت ملے

تاں اوس جنت دی باری وچوں

میں اک نظارہ ویکھن دا تمنائی ہاں

تھل دی تتڑی ریت اتے

اک جھولدا ساوا اَبر

اپنے دیس اور دیس باسیوں کے لئے کتنی اور تمنائیں ہیں۔ کچھ میرے دل میں بھی ہیں۔ ایک یہ بھی کہ سون سیکسر اور تھاران کے بچے بھر بھر گلاس ٹھنڈا پانی پئیں اور وحیدہ بین کی سوانی مجبور کی گٹھیاں چیں کرا آٹا جانے کی بجائے گندم کی چنگیز پر روٹیاں پکائے اور وہ تھر وائی کھلے پانی میں نہا کر اپنے بالوں سے پانی جھٹکنے کا تجربہ کرے۔ ابھی بس نہیں۔ ہماری مزاحمت اس نظام کے لئے بھی ہے جس میں بچے سکول جانے کی بجائے مزدوری کرتے ہیں۔ ہم قلم والوں کا پورا احتجاج ہر ظلم و بے انصافی کے لئے ہے۔ اور ہم نے جو مزاحمت اب تک کی ہے اس کا پورا فائدہ خود ہمیں بھی ہوا ہے۔

"آج میریوں ہتھ گھڑا

کہ میں شیشہ ہو گئے

لب پیاس

تے میرے چھن

اک کنول کوزہ پیا (ایاز)

مزاحمتی ادب کے لئے یہ کہنا کہ یہ جمالیاتی تجربہ نہیں ہے ایک بے خبری کی بات ہے۔ اس ادب کی اپنی حالت اور اپنا حسن ہے زندگی کے بدلے ہوئے معیاروں میں مزاحمتی ادب کی اپنی جگہ بن چکی ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جب تک یہاں حالات بدل نہیں جاتے' ادب کو کالے گلابوں کی کاشت کرتے رہنا چاہیے۔

آپنے دلوں
اونہاں میتوں تسبیے دتے
کوڑے مارے
پر میرے چڑے
جتے سارے کالے گلاب کھڑے

کالے گلابوں کا اپنا حسن ہے اور وحشی حالات کے آگے شکست قبول کرنے کی بجائے جنگ جاری رکھنے والے کرداروں کا عمل بھی ایک خوبصورت عمل ہے۔ جو آنے والی ساری خوشیوں کا مکاں موت کے پرلی طرف دیکھتا ہے تو پھلانگ کر آگے جانا چاہتا ہے۔ کاغذی پھول بنا کر وہ کیا بنا لے گا۔ اس لئے تو کہتا ہے:

اے ہزیمت زدہ نسل کے شاعرو!
شاعری اور تفو گری کے لئے یہ گھڑی موت ہے
مکتبوں اور دانش کدوں میں کتابوں کے انبار ہیں
ان کی مردہ مہک اور بوسیدگی سے کنارا کرو
یہاں کی ہوا میں بھی موت ہے!
موت سے بچو!

اور وہ ادب جو وطن اور اہلِ وطن کی زندگیوں کے دکھ درد سے کچھ سروکار نہیں رکھتا۔ اس کے لئے نزار قبانی کے یہ لفظ لکھے ہیں "اگر یہ شعر امیری نے تو اسے بتاؤں۔"

یہ شاعروں کا گروہ فصلِ زوال ہے تو اسے مٹا دے یا اس کے منہ سے وہ لفظ لے لے جو کئی صدیوں سے زہر کی صورت ہماری نسلوں کو کھا رہے ہیں۔ یہ بانجھ لفظوں کی ڈگڈگی جو ہمارے کانوں میں بج رہی ہے، خموش کر دے، یہ لفظ بازی کا شوق جسموں میں کوڑھ کی شکل پھیلتا ہے، ورد و شب ہوتو لفظ آنکھوں میں نیند بنتے ہیں۔ پوچھیے تو حروفِ ابجد کا خواب پکارتا ہے، میرے وطن پہ عجب قصہ ہے مرد میدان تو کھیت رہتے ہیں اور شاعر زمیں کے سینے پر حسب سابق رواں دواں ہیں۔"

ادب وہی ہے جو عوام کے غم دوراں کا مقابلہ کرنے میں مددگار ہو اور سیدھے سادے لوگوں کے شعور و آگہی کو بڑھائے۔ برے وقتوں میں جب قوم اور عوام کو فنا اور نیستی کا سامنا ہو، جب ہاتھوں میں ہتھکڑیاں اور پاؤں میں بیڑی ہو اور سورے پھانسی گھڑ رہے یا قتل گاہوں میں کھڑے ہوں دھرتی سے پیار کر رہے ہوں میرا رنگ دے بسنتی چولا تو کس قسم کا ادب لکھا جانا چاہیے؟ آج تو سبھی کا پتہ ہے۔ کیونکہ تجربہ بہت بڑا ہو چکا کہاں نہیں ویت نام میں، فلسطین میں، چلی میں، افریقہ میں، بہت دور دور گھنے اور کالے جنگلوں میں، بنگلہ دیش کے سمندروں میں، اندھرا کراپہ میں، ایران میں، پاکستان میں اور عراق میں بھی عوام پر سامراجی حملے کے بعد مزاحمتی ادب کی زبردست وار دت ہوئی ہے لیکن بہت پہلے جب ترقی پسند ادب تخلیق کیا جانے لگا تھا۔ سردار جعفری نے نئے ادب کا جو منشور لکھا تھا اسی میں مزاحمتی ادب کے اصول موجود تھے

آؤ اس تیرہ بخت دنیا میں
فکر کی روشنی کو عام کریں
امن کو جن سے تقویت پہنچے
ایسی جنگوں کا اہتمام کریں
جنگ کریں وحشت سے بربریت سے
امن چاہیں تہذیب و ارتقاء کے لئے
جنگ مرگ آفریں سیاست سے

امن: انسان کی بقا کے لیے

جنگ: افلاس اور غلامی سے

امن: بہتر نظام کی خاطر

جنگ: بھٹکی ہوئی قیادت سے

امن: بے بس عوام کی خاطر

جنگ: سرمائے کے تسلط سے

امن: جمہور کی خوشی کے لیے

جنگ: جنگوں کے فلسفے کے خلاف

امن: پرامن زندگی کے لیے

یہ تب کہا، مگر آج کے حالات پہ لکھنے کے لیے قلم بہت کمزور ہو چکا۔

◆◆◆

عمر خیام......ایک سوال

ماہ طلعت زاہدی

2006ء کے ایران میں، اسد اریب اور میں تہران کے پارک ملت میں تھے۔ دیکھا کہ تمام شعرائے قدیم وجدید کے مجسمے وہاں نصب ہیں۔ ایسا لگا واقعی ایران کے لوگ شعر شناسی اور احترامِ شاعر میں بہت آگے ہیں۔

عشق ومحبت، موسیقی اور شاعری گویا ایرانی عوام کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہی ہے۔

... اچانک ہماری سرخوشی کے لمحوں میں ایک سوال کی پھانس چبھی اور ہم نے اپنی ایرانی دوست فرزانہ تاجری سے پوچھا "کیا بات یہاں خیام کا مجسمہ نظر نہیں آ رہا؟" فرزانہ تاجری نے سرگوشی میں کہا "خیام کو حکومتِ وقت پسند نہیں کرتی"۔ کیوں؟؟؟

میں ایران سے کوئی اور عمر خیام پڑھنا شروع کر دیا... شراب؟ ایران میں ایسا کون سا شاعر ہے جس نے شراب کا ذکر نہ کیا ہو۔ بلکہ ایرانی شاعری کے زیرِ اثر ہمارے ہندو پاک کی غزل میں بھی بوئے شراب شامل ہے یہاں تک کہ ریاض خیر آبادی نے تو شراب ہی کو موضوع بنا کر "خمریات" کے نام سے رباعیات کا مجموعہ شائع کیا۔

محبوب؟ دنیا کی کسی بھی زبان کا شعر ہو، بغیر ذکرِ محبوب، بے رس ہوگا۔ محبوب زندگی کی وہ قوت بخش حقیقت ہے کہ جب اُس کے علاوہ بھی اہم حقائق نظر آنے لگیں تب بھی فیض بسم اللہ ہی کے نام سے کرتے ہیں

مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ!

گل و بلبل؟ ہماری غزل میں یہ روایت بھی ایرانی شاعری سے آئی۔ تمام شعرائے ایران

حیات کے اس زندہ استعارے اور لطیف اشارے کو اپنا کر شعر کہے۔

معرفت؟ وہ تو معاف کیجئے گا، ہماری قدیم اردو غزل کا منتہائے مقصود ہے۔ غالب نے تو یہاں تک کہہ دیا۔ ع نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا۔

لذت و اکتسابِ مسرت؟ یہ سبق بھی ہم نے ایران ہی کی شاعری سے لیا۔ صرف حافظ شیرازی ہی نے لذت اور مسرت کے خواب دیکھے۔ ہمارا وہ شاعر جو غم کے ادراک اور اظہار میں اپنا ثانی نہیں رکھتا، کہنا تو یہی چاہتا ہے ع میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

"رباعیاتِ عمر خیام" کا وہ نسخہ جو شہنشاہِ ایران کے جشنِ 50 سالہ تقریبات کے سلسلہ میں چھپا اور مجھ تک میرے بھائی جان انور زاہدی کے تحفہ محبت کے طور پر پہنچا، اس وقت پیش نظر ہے

اس کتاب کا پیش لفظ فارسی میں ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفانے اور انگریزی میں ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے تحریر کیا۔

ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفانے اپنے مقدمے میں جو کچھ تحریر کیا، اس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایران میں پانچویں صدی ہجری کے آخری نصف میں ایک شخصیت نیشا پور میں پروان چڑھی۔ جو سائنس، ریاضی، علم نجوم، فلسفے، اور علمِ طب میں کمال شہرت کی حامل ٹھہری۔ لیکن معاصرین اور متاخرین علم و فن کے ہاں اس شخصیت کی شعر گوئی کو حوالہ نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ اس شخصیت کا نام تک بھی متنازعہ فیہ بن جاتا ہے۔

1 نظامی عروضی شاگرد خیام در کتاب 'چہار مقالہ' اس او را 'خواجہ عمر خیامی' نوشتہ است۔

2. عبدالرحمان خازنی معاصر خیام در کتاب میزان الحکمہ کہ بہ سال 515 ہجری تالیف کردہ اسم او را "الامام ابوحفص عمر بن ابراہیم الخیامی" نوشتہ است۔

3. زمخشری، معاصر خیام در کتاب 'الزاجر' اسم اورا خیامی ذکر کردہ است۔

4. در صدر کتاب جبر و مقابلہ (و در بعض رسالات دیگر) اسم این دانشمند خیامی ذکر شدہ است۔

5. خاقانی شروانی، شاعر معروف قرن ششم ہجری در دیوانش اسم این حکیم را عمر خیامی گفتہ است۔

6. شہرزوری در کتاب 'نزہت الارواح و روضت الافراح' اسم این فیلسوف را خیامی آوردہ است۔

7. ابن الاثیر در کتاب 'کامل التواریخ' اسم او را 'عمر بن ابراہیم الخیامی' نگاشتہ است۔

پس ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفا کی اس تحقیق کے مطابق یہ شخصیت جو علوم منقول پر کل دسترس رکھتی ہے اس کا اصل نام 'حجۃ الحق خواجہ امام ابو حفص عمر بن ابراہیم الخیامی' قرار پاتا ہے۔

چھٹی صدی کے ابتدائی تہائی حصے میں وفات پانے والے اس عالم فاضل شخص کو ہمیشہ ہی مختلف القاب پسندیدہ و ناپسندیدہ ملتے رہے اور یہ بحث تا حال جاری ہے کہ وہ کون تھا؟؟

کچھ نے اُسے عارف کہا، کچھ نے فلسفی، کچھ نے اُسے ریاضی دان اور ماہر علم نجوم جانا اور کچھ نے شاعر۔ ایک طبقہ اُسے متقی اور پرہیزگار بھی بتاتا ہے جبکہ ایک دوسرا گروہ اُسے ملحد اور کافر ٹھہراتا ہے۔
یہاں ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفا، بہت سے بہت سی شخصیات کے حوالے دیتے ہیں۔ جس کا فرداً فرداً تذکرہ بھی طوالت ہو جائے گا۔ مختصر یہ کہ سعیدؔی کے بقول اگر خیام کے نام کی شہرت علوم ریاضی اور ستارہ شناسی کے حوالے سے کرتا ہے تو ابن سینا، ذکریا، رازی، خواجہ نصیر فردوسی و سعدی کے ناموں کے ساتھ یہ حوالے کیوں نہیں لائے جاتے؟

روزنؔ کہتا ہے "اس دانشمند کی صفات میں سے ایک خاص یہ ہے کہ ترغیب شراب نوشی دیتا ہے۔"

ڈاکٹر شفق کے بقول:

"خیام غواصی فلسفہ را اصل و فصل میکرد۔ ریاضی دان درجہ اول زمان خود بود۔ در نجوم اُستادی داشت، طبیب حاذق بود۔ کتاب جبر و مقابلہ اُو را تا یک قرن قبل در فرنگستان تدریس میکردند۔ در علوم دینی با امثال حجۃ الاسلام غزالی مباحثہ میکرد۔ چگونہ ممکن است این چنیں شخصے کہ معاصرینش او را 'امام' و 'حجۃ الحق' می نامند، مست و لا ابالی دم پرست و عربدہ جو و قلندر شدہ، از چپ و راست خود بے خبر باشد"؟

غرض یہ کہ مدرسؔی، مینوؔی، اُستاد ہماؔئی، بخوؔری سب کے سب خیام کے باب میں مختلف الآراء واقع ہوئے ہیں اور اعیشؔن تو یہاں تک کہہ دیا۔

"ایک فرقہ جسے لوگوں نے شبہہ میں فرقہ صوفیا جانا اور جس کا امیر کابل میں رہتا تھا، اس فرقے کے ماننے والوں کا کہنا تھا کہ نبی اور پیغمبران کا دعویٰ نبوت حق پر

حقیقت نہیں اور وہی، ابہام در اصل دھوکہ ہے، شاید ایرانی شاعر خیام کا تعلق بھی
اسی گروہ رہا ہوگا۔ کیونکہ اس کے قلم سے ایسی ہی بے اعتقادی ٹپکتی ہے"۔۔۔

یہاں ڈاکٹر امیر عباس ایک واقعے کا حوالہ دیتے ہیں، جس کا ذکر ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے بھی کیا ہے۔ مگر آخر الذکر نے خیام کے حوالے سے اور اول الذکر نے خیامی کے نام کے ساتھ۔ نظامی عروضی اس واقعے کے راوی ہیں کہ جب وہ بلخ کی ایک سرائے میں ٹھہرے، تو ایک محفل میں خواجہ امام مظفر اسفزاری سے گفتگو کرتے ہوئے میں نے حجتہ الحق عمر خیامی سے سنا "میری قبر ایسے علاقے میں ہوگی جہاں شمال کی ہوا پھول برسایا کرے گی۔"

نظامی عروضی جو خود کو حجتہ الحق عمر خیامی کا شاگرد بتاتے ہیں، نیشاپور کے قبرستان میں گئے تو دیکھا کہ خیامی کی قبر پر پڑوس کے باغ کی دیوار سے آلوچوں اور امرودوں کی ڈالیاں جھکی ہوئی تھیں اور خاک قبر کلیوں اور پھولوں سے بھری ہوئی تھی۔۔۔

ڈاکٹر امیر عباس کے مطابق اس بیان میں شاگرد نظامی عروضی نے حجتہ الحق خواجہ امام عمر خیامی کو مردانِ خدا میں شمار کیا اور اس کی شاعری کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔۔

ڈاکٹر امیر عباس نے ایک اور دلیل یہ پیش کی کہ ایران میں دو مشہور شخصیتیں امام غزالی اور امام غزالی ہو گزرے ہیں۔ دوسرے سے ہم سب واقف ہیں۔ پہلے کی شہرت علوم قرأت کے حوالے سے ہے۔ لیکن دونوں کو ہم ایک دوسرے کی پہچان۔ بالکل اسی طرح خیام اور خیامی دو الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ ایک زہد و تقویٰ میں بھی سند رکھتا ہے۔ جبکہ دوسرے کے موضوعات شعری فقط میخواری اور عشرت طلبی کے ہیں۔ اور دونوں کو ایک دوسرے سے کوئی نسبت نہیں۔ یہاں ڈاکٹر امیر عباس نے یہ بھی واضح کیا کہ یہ رباعیات جو خیام کے نام سے منسوب ہیں، ان کا وجود بھی مشتبہ ٹھہرتا ہے کہ اصل نسخہ کہیں دستیاب نہیں۔

اس مقام پر ہم ایڈورڈ فٹز جیرالڈ سے رجوع کریں گے۔ جیرالڈ نے عمر خیام پر بہت کام کیا ہے۔ اس کے مطابق عمر خیام، نامعلوم وجوہات کی بنا پر، ہمیشہ ہی اپنے وطن میں ناپسندیدہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے کلام کا اصل نسخہ بھی ایران میں دستیاب نہیں۔ جبکہ باہر کی دنیا میں اس کی شہرت سال بہ سال بڑھتی اور پھیلتی چلی گئی۔ تاہم انڈیا ہاؤس اور یورپ میں اس کے کلام کا کوئی بھی نسخہ موجود نہیں۔

"We know but one in England No 140 of the Ouselsy MSS, at the Bodleian, written at SHIRAZ, A.D 1460. This contains but 158 Rubaiyaat. One in the Asiatic Society's Library at Calcutta (of which we have a copy) contains (and yet incomplete) 516, though swelled to that by all kinds of repetition and corruption So Von Hammer speaks of his copy containing about 200, while Dr Sprenger catalogues the Luckhnow M S at double that number."

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے عمر خیام کی تاریخ زندگی بتاتے ہوئے، ایک وصیت یادداشت کا حوالہ دیا۔ یہ یادداشت نظام الملک کی تحریر کردہ ہے۔ جو ملک ارسلان کا وزیر با۔ ارسلان طغرل بیگ تاتار کے خاندان سے تھا۔ اس خاندان نے آگے چل کر سلجوقیوں کی سلطنت قائم کی۔ جس نے یورپ کو صلیبی جنگ پر آمادہ کر دیا۔ نظام الملک نے لکھا (quoted in the Calcutta Review, No. 59, from Mirkhond's History of the Assains)

خراسان میں امام موافق زبردست عالم اور نہایت قابلِ احترام شخص تھا۔ جس کے طالبعلم ہم تین دوست بھی تھے۔ میں، حکیم عمر خیام اور بدقسمت حسن بن صباح۔ ہم تینوں غیر معمولی ذہین اور مختلف النوع صلاحیتوں کے مالک تھے۔

عمر کا تعلق نیشاپور سے تھا۔ حسن کے باپ کا نام علی تھا، جو ایک مذہبی شخص تھا۔ جب امام موافق اپنے خطاب سے فارغ ہو جاتے تو ہم تینوں دوست مل بیٹھتے۔

ایک دن حسن نے کہا "میں نے سنا ہے کہ امام موافق کی نگرانی میں جو لوگ قرآن کا علم حاصل کرتے ہیں وہ ایک نہ ایک دن بانصیب ہو جاتے ہیں۔ اور یہ ایک عالمگیر سچائی ہے اور فرض کرو کہ ہم تینوں نے نہ کسی ایک نے بھی خوش نصیبی حاصل کر لی تو وعدہ کرو کہ ہم باقی دو دوستوں کو بھی حصہ دیں گے۔"

وقت گزرتا رہا۔ سالوں بعد جب نظام الملک وزیر بن چکا تھا حسن نے اُسے وعدہ یاد دلایا۔ اور وزیر نے اُسے سلطنت میں ایک اہم عہدہ دلوایا۔ مگر حسن کو شاید درجہ بہ درجہ ترقی پسند نہ تھی۔ وہ بے اعتدالی کا مجرم بن کر مورد الزام ٹھہرا۔ بے عزتی اور بدنصیبی نے اُسے دوبارہ پکڑ لیا۔ دربدر بھٹکنے کے بعد وہ ایران میں اسماعیلیہ فرقے کا سربراہ بنا۔ 1090ء میں الموت کے قلعے پر قبضہ کر لیا۔ جو سمندر کیسپین جنوبی صوبے 'رود بار' میں واقع تھا۔ یہاں سے اس کی شہرت 'پہاڑوں والا بوڑھا آدمی' کے نام سے پھیلی اور عالم اسلام میں دہشت کا حوالہ بن گئی۔ حتیٰ کہ حسن سے ایک لفظ Assassin مشہور ہوا جو شاید حشیش سے بنا تھا۔ اور اسی حشیش پینے والے گروہ کے ایک آدمی نے نظام الملک تک کو موت کے گھاٹ اُتار دیا۔

حسن بن صباح کی کہانی اس باب میں محض اسلئے درج کی گئی کہ آگے اسی وصیت میں تیسرے دوست کا ذکر ہے جس کا نام عمر خیام بتایا جاتا ہے۔ وہ نظام الملک کا نہایت گہرا دوست تھا اور جب نظام الملک مر رہا تھا تو اس کے ہونٹوں پر عمر خیام کی رباعی کے یہ الفاظ تھے "Oh God! I am passing away in the hands of wind." نظام الملک عمر خیام کے بارے میں لکھتا ہے۔ "عمر نے میرے پاس آ کر عہدہ یا خطاب نہیں چاہا۔ صرف اتنا کہا 'مجھے اپنی خوش نصیبی کے سائے میں جینے دو، تاکہ میں سائنس کے فوائد دنیا میں پھیلاؤں اور تمہیں درازیٔ عمر کی دعائیں دوں'"

وزیر نے اس کے بعد عمر خیام کے نام سونے کے 1200 مشکال سالانہ وظیفہ مقرر کر دیا جو نیشاپور کے خزانے سے دیا گیا۔ اس طرح عمر خیام نیشاپور میں جیا اور مرا۔

وہ ہر طرح کے علم اور ذہانت خداداد سے آراستہ تھا۔ سلطان نے اُس پر نوازشوں کی بوچھاڑ کر دی تھی۔ جب سلطان ملک شاہ کو ایک علیحدہ کیلنڈر بنانے کی سوجھی تو اُس نے عمر خیام کو مدد کے لئے پکارا۔ یوں 'جلالی دور' کی ابتدا ہوئی (جلال الدین، بادشاہ کے ناموں میں سے ایک) جس کی تصدیق مشہور مورخ گبن نے ان الفاظ میں کی :

(Gibbon "A computation of time which, surpasses the Julian, & approaches the accuracy of the Gregorian Style ")

یوں شاعر عمر خیام نے اپنے دوست وزیر نظام الملک کی مہربانیوں کی بدولت اپنے علم و فیض کا

چشمہ جاری کر دیا۔ شاید ماضی بعید میں وہ اپنے تخلص خیام کے مصداق، خیمے سینے کا پیشہ بھی اپنائے ہوئے تھا، جیسا کہ اُس نے اپنی اس رباعی میں حوالہ بھی دیا:

Khayyam who stiched the tents of science

خیام جس نے سائنس کے خیمے کو سیا

Has fallen in grief's furnace and been suddenly burned

وہ غموں کی بھٹی میں گر پڑا اور راکھ ہو گیا

The shears of fate have cut the ropes of his life

قسمت کی قینچی نے اُس کی زندگی کے خیمے کی رسیاں کاٹ دیں

And th broker of hope has sold him for nothing!

اور اُمید کے دلال نے اُسے عدم کے ہاتھ فروخت کر دیا۔

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ آگے چل کر وہی قبر اور پھولوں والی پیشن گوئی دہراتا ہے۔ اور اس کے بعد وہ خیام کے فکری موضوعات پر بحث شروع کرتا ہے۔ فٹز جیرالڈ کے مطابق نامعلوم وجوہات کی بنا پر یہ شاعر اپنے وطن میں پذیرائی حاصل نہ کر سکا۔ شاید وہ عام مذہبی سوچ اور فکر سے بہت ہٹے تھے۔ یہ عقیدے کی فرسودگی سے بہت دور تھا۔ جیرالڈ کے مطابق، متقدمین اور تمام ایرانی شعراء نے خیام سے استفادہ کیا ہے لیکن اس کے خیالات کو تصوف کا لبادہ اوڑھا دیا۔ اُس کی شراب انگور کو شرابِ معرفت سے بدل دیا۔ یوں وہ سب کے سب قابلِ قبول بن گئے۔ جیرالڈ کہتا ہے "لوگ شک اور یقین کے بیچ، بدن اور روح کے مابین، ذہانت کی روشنی اور ناسمجھی کی دھند میں رہنا پسند کرتے ہیں۔ آسمان اور زمین کے درمیان اس دنیا اور اگلی (کسی) دنیا کے درمیان لٹکتے رہنا انہیں بھاتا ہے۔" مگر خیام اپنے خیالات کے ساتھ سچا اور ایماندار تھا۔ جب وہ آئندہ کا پتہ چلانے میں ناکام رہا تو اُس نے اسی لمحے کو مضبوطی سے پکڑا، جو اُسے زندگی کی صورت میں ملا تھا۔ اُس کی تمام شاعری اسی لمحہ موجود کو تھامنے کی تاکید کرتی ہے۔ وہ بھی متقدمین خدائی جسم، روح نیکی، بدی، موت و حیات کے سوال اُٹھاتا ہے لیکن جوابوں کی عدم دستیابی کی صورت میں جامِ شراب ہاتھ میں لے کر زندگی کا جشن منانے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ (جیرالڈ کے مطابق) منافق نہیں ہے۔ وہ مابعد حیات کے مقابلے میں حیاتِ موجود کو کائنات کا حاصل سمجھ کر اہمیت دیتا ہے۔ اُس کی شراب خالصتاً

انگور کی شراب ہے اور اس کا گیت زندگی سے متعلق ہے۔

یہاں پہنچ کر ہمیں اتنا تو اندازہ ہو گیا، کہ مخصوص بند معاشروں حکومتوں یا مختلف سیاسی اور مذہبی طبقوں نے دانشور، اور شاعر کے بیچ دیوار اٹھا دی۔ سمجھا یہ گیا کہ بہت زیادہ عقل و دانش کی باتیں کرنیوالا، اپنی شاعری میں عقل و دانش سے بالکل گریز (اگر یہ گریز سمجھا جا رہا ہے!) کس طرح اختیار کر سکتا ہے۔

اس سے قطع نظر کہ خیام اور خیامی دو الگ الگ شخص تھے یا نہیں۔ ایک بات سامنے کی ہے کہ ریاضی داں ہونا اور شاعر ہونا، ایک شخصیت کے بے کنار تنوع کو بھی تو ظاہر کرتا ہے۔ محض شاعر یا محض فلسفی ہونا قدماء میں، شخصیت کا اکہرا پن کہلاتا تھا۔ آج تو نہیں لیکن ایامِ قدیم میں مشاہیر، تمام علوم و فنون پر حاوی ہوا کرتے تھے۔ عہدِ جدید میں بھی برٹرنڈ رسل کی مثال موجود ہے۔

رہی یہ بات کہ خیام کی شاعری علوم فکر و فلسفہ اور مذہب سے میل نہیں کھاتی، ایسے ضرور ان دو مختلف راستوں پر چلنے والے، فرد بھی مختلف ہو گئے۔ ایسا ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔

دو اور دو چار کی طرح شاعری کوئی حتمی نتیجہ اور قطعی جواب نہیں دیا کرتی۔ شاعری بنیادی طور پر امکان، خواب، کیفیت اور احساس کی بازیافت کرتی ہے۔ شاعری کوئی طرزِ زندگی نہیں فراہم کرتی۔ لیکن کسی بھی طرزِ زندگی میں جینے کیلئے تھوڑی سی جگہ ضرور بنا دیتی ہے۔ شاعری رویوں میں لچک پیدا کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ تعصبات کی سنگینی کے مقابل، شاعری، ہوا کے جھونکے کی تازگی اور پھول کی پتی کی لطافت رکھ دیتی ہے۔

ہمیں اس بات کی قطعاً خواہش اور ضرورت نہیں کہ شاعر خیام ہی کو فلسفی، سائنس داں، طبیب وغیرہ مانا جائے۔ لیکن ہم یہ ضرور چاہیں گے کہ عمر خیام کو بہ حیثیت شاعر صحیح طور پر پہچانا جائے۔ کسی شاعر کو پہچاننے کیلئے اس کے کلام سے بڑا گواہ اور کوئی نہیں ہوتا۔

شاعر خیام کی رباعیات نے مقبولِ خاص و عام کو حدود مدت ہوئی پار کر لیں۔ یہ شاعری اقوامِ عالم میں اپنا ایسا اعتبار قائم کر چکی ہے کہ اسے مزید کسی سند کی ضرورت نہیں۔

مذکورہ کتاب میں کڑا انتخاب کیا گیا ہے اور 50 رباعیات دنیا کی پانچ زبانوں میں دی گئی ہیں۔

ان رباعیات کے موضوع بالعموم 'فنا' کے گرد گھومتے ہیں۔ مجھے تو ایک بھی رباعی ایسی نہ ملی جو لذت یا عیش کوشی کی طرف لے جائے۔ یا جسے پڑھ کر جذبات برانگیختہ ہو جائیں۔ ہر رباعی کی زیریں لہر 'موت' کا راگ الاپ رہی ہے۔ ایسے عالم میں کون زیرک اور دانا ہے جو اپنے حواس کھونے کی تاب رکھ سکے گا۔ ہاں مگر اس اُداسی اور کرب کو اگر صدائے درد سمجھا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ کیونکہ شراب پینے کی دعوت صرف اسلئے دی جا رہی ہے کہ یہ آخری بار ہے۔۔۔۔کل کا سورج بزم کے چراغ بجھا دے گا کل کی خزاں حیات کی بہار اُجاڑ دے گی۔۔۔کل کی رات آج کے دن کو کھا جائے گی۔۔۔اُس ہونا کی سے پہلے، بس منظر حیات کو خیام کے الفاظ میں دیکھیے

وقت سحر است، خیز اے مایہ ناز
نرمک نرمک بادہ خور و چنگ نواز
کانہا کہ بجایند، نپایند دراز
وانہا کہ شدند کس نمی آید باز

اُٹھ اُٹھ کر صبح ہو گئی۔ زندگی کی شراب کو دھیرے دھیرے پی اور کائنات کی موسیقی میں شامل ہو جا۔ یہی وقت ہے اُنکے لئے جو جیتے ہیں، اور انھیں بہت نہیں جینا۔ اور جو مر گئے ہیں وہ تو کبھی واپس نہ لوٹیں گے!

با بادہ نشین کہ ملک محمود این است
وز چنگ شنو کہ لحن داؤد این است
از آمدہ و رفتہ دگر یاد مکن
حالی خوش باش ز آنکہ مقصود این است

ہاتھ میں جام اُٹھا لے، یہی محمود کی جاگیر ہے۔ موسیقی سن کہ یہی داؤد کی پکار ہے۔ رفت گذشت کا خیال دل سے نکال دے۔ لمحہ موجود میں جی کہ یہی مقصدِ زیست ہے۔

چوں عہدہ نمی شود کسی فردا را
حالی خوشدار این دل پر سودا را
می نوش بماہتاب اے ماہ کہ ماہ
بسیار بتابد و نیابد ما را

مستقبل کے ساتھ کون پیمان باندھ سکتا ہے؟ تو اپنے دلِ بیمار کے حال کو سنوار اے چاند جیسے محبوب چاند کے سائے میں شراب پی، کہ آنے والے زمانوں میں چاند بہت چمکے گا لیکن اُسے دیکھنے کو ہم نہیں ہوں گے۔

خیام اگر زبادہ مستی خوش باش
گر با صنمی دمی نشستی خوش باش
پایان ہمہ کار جہاں نیستی است
پندار کہ نیستی چو ہستی خوش باش

اے خیام! اگر شراب سے جی بہلتا ہے تو خوش ہو اور اگر محبوب کی محبت اچھی لگتی ہے تو بھی خوش ہو۔ کیونکہ اس جہاں کی ہر شے فانی ہے۔ پس یہی سوچ اس عالمِ فنا میں تو زندہ ہے اور خوشی اختیار کر۔

خیام یہ دعوت سے کیوں دے رہا ہے اور محبت محبوب کی طرف کس لئے بلا رہا ہے، یہ بھی خیام ہی کے الفاظ میں دیکھنا چاہیے۔ اور یہ مدِ نظر رہے ان تمام رباعیات میں کیا ایک مصرعہ بھی لاابالی پن کا مظہر نظر آتا ہے۔ جیسا کہ خیام پر الزام اُن کے ہم وطنوں کی طرف سے لگتا رہا ہے؟

بلکہ یہ شاعری تو میرے نزدیک کسی ایسے پیر جگر سوز کی رہی ہوگی جو بلا کے دکھ اٹھا چکا ہوگا اور غضب کے صدمے جھیل چکا ہوگا۔

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقتی نہ از روی مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطع وجود
افتیم بہ صندوق عدم یک یک باز

ہم لوگ پتلیوں کی مانند ہیں۔ یہی حقیقت ہے اور اسے جھوٹ مت جاننا جب تک ہمارا وجود ہے، ہم بھی زندگی کے فرش پر کھیلتے رہتے ہیں۔ اور پھر فنا کے صندوق میں ایک ایک کر کے گر جاتے ہیں۔

دی کوزہ گری بدیدم اندر بازار
بر پارہ گلی لگد ہمی زد بسیار
واں گل بزبانِ حال با او می گفت
من ہمچو تو بودہ ام مرا نیکو دار

کل میں نے بازار میں ایک کمہار کو دیکھا۔ وہ گیلی مٹی کو ٹھوکروں سے گوندھتا تھا اور وہ مٹی کمہار سے کہتی تھی
میں بھی کبھی تیری طرح رہی ہوں، میرے ساتھ نرمی سے پیش آ!

اسرار ازل را نہ تو دانی و نہ من
وین حرف معما نہ تو دانی و نہ من
ہست از پس پردہ گفتگوی من و تو
چون پردہ بر افتد ن تو مانی نہ من

کائنات کے بھید نہ تجھ پر کھلے نہ مجھ پر۔ یہ وہ پہیلی ہے جسے نہ تو بوجھ سکا نہ میں۔ ایک پردے کے پیچھے سے
تیری میری بات چل رہی ہے، جب یہ پردہ درمیان سے اُٹھے گا تو نہ باقی رہے گا نہ میں۔

آنانکہ محیط فضل و آداب شدند
در جمع علوم شمع اصحاب شدند
رہ زین شب ۔ تاریک نہ بُردند بروز
گفتند فسانہ و در خواب شدند

حتیٰ کہ وہ دانشور جو یکتائے روزگار تھے۔ وہ جو دوستوں میں اپنے علم کی بدولت شمعِ محفل تھے۔ اصل میں وہ
بھی فنا کی تاریک گزرگاہ سے باہر نہ نکل سکے۔ جیسے وہ ایک فسانہ سا خواب میں سنا کر خواب ہو گئے۔

ہاں مگر اس انتخابِ رباعیاتِ خیام میں، چار پانچ رباعیات مجھے ایسی ضرور ملیں جن کا
موضوع بے حد حساس ہے۔ اور اگر معاشرے میں جبر و استبدادی حکومت ہو تو ایسی باتوں کے کہنے اور سننے
پر پہرے بٹھا دیے جاتے ہیں۔ مجھے یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ رباعیات اگر میں یہاں نقل کر دوں تو کیا اُن
کی اشاعت ممکن ہو گی؟ بہر حال گیارہویں، بارہویں صدی عیسوی کے شاعر سے کیا خوف کھانا! مجھے یہ
امانتِ شعر اگلوں تک پہنچانے دیجئے یقیناً ان رباعیات کو دامِ تحریر میں لانے سے پہلے خیام نے مذہب
کو جبر، عقیدے کی احمقانہ تقلید، دوسرے مُلائی کمتل اللہ قد، اور روایتی تمدن کی فرسودگی کو بہت قریب سے
برتا اور کھنگالا ہو گا۔۔۔ جانے خیام کے حساس دل و دماغ پر کتنے گہرے گھاؤ لگے ہوں گے تب اُس نے
واشگاف الفاظ میں یہ صدا دی ہو گی

می خور کہ ز دل قلت و کثرت ببرد

و اندیشہ ہفتاد و ملت ببرد

پرہیز مہ کن ز کیمیائی کہ از او

یکجرعہ خوری ہزار علت ببرد

شراب پی اور ہر نیک و بد کم و بیش سے گزر جا۔ یہ کیا بہتر فرقوں کا فساد ہے۔ اس سے بیگانہ ہو جا' اور ہاں شراب سے پرہیز مت کر کیونکہ یہ تو وہ دوا ہے جو ایک جام سے تمام بلاؤں کا خاتمہ کر دیتی ہے۔

امشب می جام یکمنی خواہم کرد

خود را بدو رطل ے غنی خواہم کرد

اوّل سہ طلاق عقل و دین خواہم گفت

پس دختر رز را بزنی خواہم کرد

آج رات میں اتنی شراب پیوں گا کہ دو ہی جام میں امیر ہو جاؤں گا' پہلا کام یہ کروں گا کہ عقل اور دین کو تین طلاقیں دوں گا اور پھر انگور کی بیٹی کو نکاح میں لے آؤں گا۔

چوں درگذرم بباده شوئید مرا

تلقین ز شراب ، ناب گوئید مرا

خواہید بروز حشر یابید مرا

از خاک در میکدہ جوئید مرا

جب میں مر جاؤں، مجھے شراب سے غسل دینا اور میری تلقین پڑھنے کیلئے جام دے کا اہتمام کرے۔ اگر چاہتے ہو کہ روز آخر مجھ سے ملو تو مجھے میکدے کی دہلیز کی خاک میں ڈھونڈنا، میں وہیں ملوں گا'

دارندہ چو ترکیب طبائع آراست

از بہر چہ او فگندش اندر کم ذ کاست

گرنیک آمد شکستن از بہر چہ بود

ورنیک نیامد این صور عیب کراست؟

خالق نے جوڑی مختلف طرح کی متضاد اور متنوع خصوصیات والی بنائیں۔ پھر اُن میں کمی بیشی،

بری بھی کا کیا سوال تھا؟؟ اگر تو وہ اچھے اور خوب سانچے تھے تو پھر وہ توڑے کیوں گئے اور اگر برے تھے تو ان کی ساخت کا ذمے دار کون تھا؟؟

خورشید کمند صبح بر بام افکند
کیخسرو روز مہرہ در جام افکند
ی خور کہ ندای عشق ہنگام سحر
آوازہ اشربوا در ایام افکند

سورج نے آسمان کو مسخر کر لیا۔ دن کے بادشاہ نے شراب کے جام میں تسبیح کے دانے اور سجدہ گاہ ڈال دی۔ عشق نے آواز سحر لگائی او جینے والے! اٹھو اور شراب پی کر ایام حال میں تیرا نام بھی لکھا ہوا ہے۔

خیام مبارکباد کے لائق ہے کہ جن حالات میں عام شاعر مایوسی کی انتہا پر پہنچ کر سوائے آہیں بھرنے اور آنسو بہانے کے کچھ نہیں کر سکتا، خیام نے اس کنارے پر بیٹھ کر زندگی کا رس کشید کیا۔ وجود کی مستی میں دیوانہ وار رقص کیا۔ فطرت کو محبت اور الطاف کی نظر سے دیکھا۔ محبوب اور مے سے مستی، لذت اور مسرت حاصل کی۔ اور یہ سارا عمل حیات ایک بالغ نظر و بلیدہ فکر کے سائے میں ہوا۔ یوں سمجھیے کہ موت کے پہلو میں بیٹھ کر اس مرد جری نے زندگی کا گیت گایا۔ خیام کا مشہور و معروف استعارہ، جو وہ انسانی وجود کیلئے استعمال کرتا ہے، جام کا ہے۔ جام جو زندگی کو شراب ختم ہونیکے بعد پھینک دیا جاتا ہے۔ اور اس ٹوٹے ہوئے جام کی مٹی سے دوسرا جام بنا دیا جاتا ہے۔ جام بننے اور ٹوٹنے کا یہ تسلسل مرگ و حیات کا تسلسل ہے۔ زندگی شراب کی صورت بھی ہے۔ خیام ہر ہر لحظ میں یہ شراب پینے کی تلقین کئے جا رہا ہے۔ یوں کبھی کبھی خیام کی شراب انگور استعارے میں ڈھل جاتی ہے۔ گویا وجود جام اور زیست شراب سے بدل جاتے ہیں۔

اس طرح وہ تمام ایرانی شعراء اور مفکر جو شاعر خیام کے ہاں معرفت ڈھونڈتے ہیں اور اُسے مرد آگاہ کا نام دیتے ہیں، کچھ ایسے غلط بھی نہیں!

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے کتنی ہی تحقیق خیام کے باب میں کی ہو، لیکن وہ ایرانی مٹی کے اس خمیر سے نا آشنا بھی تو ہو سکتا ہے جہاں

مٹی نہیں ہے یار وہ ساغر کہے بغیر

ہاں اتنا ضرور ہے کہ خیام نے اپنے شعری اظہار کو صرف اور صرف معرفت اور تصوف کے پردے میں نہیں ڈھانپا۔ جہاں اُسے کوئی پیغام دینا ہے، کسی روایت سے انحراف کرنا ہے، کسی جہالت پر گھونسا ہے، وہاں وہ واشگاف الفاظ میں اپنی بات کہہ گزرتا ہے۔ اُس کی شربِ زیست اکثر وبیشتر شرابِ انگور ہی نظر آتی ہے۔ وہ جسم کو محرومِ راحت نہیں رکھنا چاہتا۔۔۔ اور بہر صورت موت کی آخری ہچکی سے پہلے، عمر خیام حیات کا جشن منانا چاہتا ہے۔۔۔ کیونکہ

لب بر لب کوزہ بُردم غایت آز
تا زو طلبم واسطۂ عمر دراز
لب بر لب من نہاد و برگفت براز
من ہم چو تو بودہ ام دمی با من ساز

اور جب میں نے پیالے کے ہونٹوں پر ہونٹ رکھے اور طویل زندگی کا راز جاننا چاہا، پیالے نے اپنے ہونٹ میرے ہونٹوں پر رکھ کے سرگوشی کی اور کہا میں بھی کبھی تیری ہی طرح تھا، تو جب تک جیتا ہے مجھ سے اپنی پیاس بجھا کیونکہ یہی زندگی ہے۔

متن، سیاق اور تناظر

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

متن کا تصور معنی کے بغیر نہیں کیا جا سکتا، اس لیے نہیں کہ انسانی ذہن معنی سے تہی کسی مظہر کا تصور کرنے سے قاصر ہے (مثلاً زین مت میں انسانی ذہن کی معراج مطلق خالی پن کا تجربہ کرنا ہے اور اس کے پیروکار اس تجربے سے گزرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مطلق خالی پن اپنی جگہ با معنی تجربہ ہے)۔ یا معنی سے تہی کوئی مظہر ممکن نہیں بل کہ اس لیے کہ متن کا اطلاق ہوتا ہی اس تحریر پر ہے جو کسی نہ کسی معنی ذ حامل ہو۔ پرانی مشرقی تنقید میں اسے کلامِ تام اور کلامِ مفید کہا گیا ہے۔ متن کے معانی کا ماخذ کیا ہے؛ ان معانی کا تعین کرنے کا مجاز کون ہے؛ کن شرائط کے ساتھ؟ شرحیات و تعبیریات کا یہ بنیادی سوال ہے جو ان علوم کی پرانی اور نئی شکلوں میں برابر موجود رہا ہے۔ اس سوال کی برابر موجودگی کا مطلب یہ نہیں کہ ا سوال کو گہری سنجیدگی سے نہیں لیا گیا اور کاہے ماہے اس پر اچٹتی سی نگاہ ڈالی جاتی رہی ہے اور نہ یہ مطل ہے کہ شرحیات و تعبیریات اور ادبی تنقید کو اب تک کوئی عظیم دماغ میسر نہیں آیا جو اس سوال کا تسلی بخش جواب دے سکتا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سوال جس قدر تعبیر و تنقید سے متعلق ہے اسی قدر انسان کے ادراک و تعقل اور تخلیقی عمل سے وابستہ ہے اور یہ نہایت گہرے اور پیچیدہ مظاہر ہیں۔ بنابریں ان پر مسلسل غور و فکر جاری ہے۔ ابتدائی سطح پر متن کی تعبیر، متن کے ادراک و تعقل کے مساوی ہے۔ لہٰذا متن کے معانی کا تعین ایک فلسفیانہ سوال بھی بن جاتا ہے اور اس سوال کے لائقِ توجہ جوابات دیے گئے ہیں۔

متن میں معانی کہاں سے آتے ہیں اور ان کی تفہیم اور تعین کیوں کر ہو سکتی ہے؟ یہ سوال خود متن کے تصور سے 'جڑا' ہوا ہے۔ یعنی متن کیا ہے، کیوں کر وجود میں آتا ہے؟ اس کے جواب میں متعدد

ایسے اشارے مل جاتے ہیں جو پہلے سوال کے بعض جوابات فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً متن کے قدیم تصور کے مطابق یہ نثر یا نظم پر مشتمل وہ کتاب یا وہ الفاظ ہیں، جنھیں کسی مصنف کی اصل کتاب اور اصل الفاظ قرار دیا گیا ہو، نیز انھیں کتاب کے حاشیوں، تبصروں، اشاریوں وغیرہ سے الگ کیا گیا ہو جنھیں صاحب کتاب کے علاوہ شخص لکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں (اس میں مشرق و مغرب کی تخصیص نہیں) نہ تو متن کا تصور مصنف کے بغیر کیا جا سکتا ہے اور نہ مصنف کے تصنیف کردہ متن میں کسی کو تحریف، اضافے اور ترمیم کی اجازت ہے؛ گویا جو مصنف نے لکھ دیا وہی مستند ہے، اس لیے مصنف ہی متن کے معانی کا ماخذ ہے اور متن کے معانی کا تعین منشائے مصنف ہی سے ممکن ہے۔ اس تصورِ متن پر مذہبی متن کے تصور کا غلبہ کس قدر ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ جس طرح مذہبی متن کی لغوی اور تمثیلی تعبیر میں منشائے الٰہی کو فوقیت حاصل ہوتی ہے اور مذہبی متن کی تعبیر و تفسیر میں اختلافات دراصل منشائے الٰہی کو متعین کرنے کی ان انسانی مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں جو خدا کی منشا کو ٹھیک ٹھیک جان لینے کا دعوا نہیں کر سکتیں، اسی طرح بشری متون کی تعبیر میں، ان متون کے مصنفین کے اصل منشا تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ عیسائی دنیا میں ادبی متون کی تعبیر میں اوّل اوّل بائبل کی 'متنی تنقید' کے اصولوں ہی کو مدنظر رکھا گیا اور مسلم دنیا میں ادبی متون کی تدوین میں تدوینِ حدیث کے اصولوں سے کام لیا گیا۔ گویا دونوں جگہ مصنف کو ''آقا'' سمجھا گیا۔

متن کے قدیم تصور میں سیاق کا مبہم احساس موجود ہے اور اسی کو متن کے معانی کا ماخذ قرار دیا گیا ہے۔ یہ سیاق مصنف کا منشا ہے۔ منشائے مصنف تک رسائی کا کلیہ بھی سادہ ہے۔ اگر مصنف کے اصل الفاظ متعین ہو جائیں تو جو کچھ ان سے متبادر ہوتا ہے، وہی مصنف کا منشا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں منشائے مصنف کا تصور بے حد سادہ ہے اور یہ پوری طرح متن کے اصل الفاظ میں ظاہر ہے۔ اس تصور میں جو تناقض (پیراڈکس) موجود ہے، اس کی طرف دھیان نہیں۔ اگر منشا مصنف کا ہے تو اصولاً اسے مصنف کے شعورِ فاعلی میں موجود ہونا چاہیے، لہٰذا متن کی تعبیر اور متن کے معانی کے تعین میں اس شعورِ فاعلی کی طرف رجوع کرنا چاہیے جو متن سے پہلے اور متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں اس پہلو کی طرف توجہ نہیں، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جسے منشائے مصنف کہا جاتا ہے، وہ

دراصل منشائے متن ہے۔

متن کے کلاسیکی تصور میں مذکورہ پہلو کی طرف ہمیں تھوڑی سی توجہ ملتی ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں متن کی جگہ کلام اور جملے کی اصطلاحیں برتی گئی ہیں۔ دونوں کو کم وبیش ایک ہی مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ جملے کو خبریہ اور انشائیہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ گویا خبریہ متن اور انشائیہ متن پر بحث کی گئی ہے۔ انشائیہ متن میں غیر منشائے مصنف زیرِ بحث ہی نہیں لایا جاتا۔ اہم بات یہ ہے کہ خبریہ متن میں صدق و کذب کا سوال اٹھایا گیا ہے۔ اس سوال پر بحث بڑی حد تک مصنف کے شعور فاعلی کی کارکردگی کو مس کرتی ہے۔ نجم الغنی رام پوری کے مطابق "صدق سے نفس الامر اور واقع کے مطابق ہونا ہے اور کذب یہ ہے کہ واقع اور نفس الامر کے ساتھ مطابقت نہ ہو۔"(1) یعنی خبریہ متن میں، متن کی خبر یا معنی کے تعین کے لیے، متن سے باہر اور متن سے پہلے مصنف کے شعور فاعلی کو بطور سیاق زیرِ بحث لایا جاسکتا ہے کہ صدق اور کذب اصلاً تصورات ہیں جو شعور ہی میں مرتب ہوتے ہیں۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک بڑی تنقیدی بحث کا دروازہ تھا، جس پر فقط دستک دی گئی۔ اندر داخل ہونے کی کوشش کی جاتی تو تعبیر متن میں ایک عظیم پیش رفت ہوتی!

حقیقت یہ ہے کہ متن کا کلاسیکی تصور، مذہبی اور ادبی متن میں حدِ فاصل کھینچنے کا نتیجہ ہے۔ یہ حدِ فاصل ہمیں متن کے سیاق کے تصور کو وسیع کرنے میں صاف نظر آتی ہے۔ قدیم تصورِ متن میں، سیاق محض مصنف کا منشا تھا جو اس کے اصل الفاظ کے تعین کے بعد متبادر ہوتا چلا جاتا تھا۔ کلاسیکی تصورِ متن میں بھی منشائے مصنف کو متن کے معنی کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے، مگر یہاں منشائے متن کا سیاق وہ شعور فاعلی ہے، جس کے بارے میں حتمیت سے کوئی بات کہنا ممکن نہیں۔ اس میں ایک سے زیادہ گنجائشیں ہیں۔ حالی واصلیت کی بحث میں یہ نکتہ پیش کرتے ہیں۔

> "جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔(2)

گویا ادبی متن کے معانی کا ماخذ، مصنف کا وہ شعور فاعلی ہے جو نہ تو مطلق ہے اور نہ مرکزیت کا حامل ہے۔ حالی کی توضیح کے مطابق، اس میں نفس الامر اور لوگوں کے اعتقادات ہو سکتے ہیں۔ ان کا

خالق مصنف نہیں، بل کہ محض ان کا حامل ہے۔ جہاں تک عندیہ کا تعلق ہے تو یہ در حقیقت، نفس الامر یا لوگوں کے اعتقادات سے متعلق مصنف کی رائے ہے (عربی میں عندی کا مفہوم ہی میرے نزدیک ہے)۔ لہٰذا مصنف کا عندیہ یا منشا پہلے سے موجود تصورات حقیقت اور "اعتقادات" کے سیاق میں مرتب ہوتا ہے۔ اسی طرح نفس الامر ایک مطلق تصور نہیں۔ ایک شاعر کے لیے جو بات نفس الامر ہے، دوسرے کے لیے وہ اضافی تصور ہے۔ مثلاً شاہ نیاز کا یہ شعر:

ادھر کی نہیں جانتے رسم و راہ
میاں! ہم تو باشندے ہیں پار کے

صوفیانہ اعتقاد میں نفس الامر کا درجہ رکھتا ہے۔ صوفیا پار یعنی اُخروی زندگی پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور ادھر یعنی دنیوی زندگی کی رسم و راہ سے علاحدہ رہتے ہیں۔ گویا صوفیہ کے لیے ان دیکھی زندگی حقیقی اور نفس الامر ہے، مگر سائنسی تصور کائنات کے حامل شخص کے لیے ادھر کی زندگی ہی نفس الامر ہے اور اسی سے وہ رسم و راہ چاہتا ہے۔ چناں چہ نفس الامر سے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ یہی معاملہ اعتقادات کا ہے۔ تمام اعتقادات اضافی ہیں۔ کسی کے لیے ایک اعتقاد عین ایمان، دوسرے کے لیے عین گم راہی ہے۔ ایک کا صدق، دوسرے کا کذب ہو سکتا ہے یا ایک بات ایک سیاق میں صدق، دوسرے سیاق میں وہی بات کذب ہو سکتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مصنف کا وہ شعور فاعلی جو متن کی تخلیق کا ذمے دار ہے، مطلقیت اور مرکزیت نہیں رکھتا۔ اس میں نفس الامر کے ایک سے زائد تصورات اور مختلف اور بعض صورتوں میں باہم متصادم اعتقادات نہ صرف موجود ہو سکتے ہیں، بل کہ متن میں بھی منقلب ہو سکتے ہیں۔ یہ حقیقت متن کے معانی متعین کرنے کے لیے وسیع سیاق مہیا کرتی ہے —— کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک انقلابی تصور تھا۔ اگر اسے وسعت دی جاتی اور اس کی بنیاد پر باضابطہ نظریہ سازی کی جاتی تو متن کے اس جدید تصور تک رسائی حاصل کی جا سکتی تھی، جس کے مطابق متن کا سیاق ثقافت ہے اور مصنف کا شعور فاعلی زبان، روایت، اعتقادات، رسمیات کی آماج گاہ ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے متن کے کلاسیکی مشرقی تصور کے ایک اہم نکتے کی وضاحت ضروری ہے۔ اس تصور کا ایک مضمر نکتہ یہ ہے کہ متن ایک 'بند نظام' نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا گیا ہے۔ متن کی تخلیق کسی عدم یا خلا سے نہیں ہوتی، بل کہ حقیقت کے تصورات، اعتقادات، ثقافتی رسمیات کے اس

مجموعی نظام کے اندر ہوتی ہے جو کسی ثقافت میں، ایک تاریخی عہد میں موثر ہوتا ہے۔ مصنف اس 'مجموعی نظام' کو خلق نہیں کرتا، اسے جذب کرتا ہے؛ اس سے متعلق اپنا عندیہ، مافی الضمیر یا منشا مرتب کرتا ہے۔ یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ جب مذکورہ 'مجموعی نظام' میں کسی ایک 'مقام' پر مصنف اپنی نفسی قوت مرتکز کرتا اور خود کو اس کے ساتھ متشخص کرتا ہے تو وہ اپنا منشا مرتب کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور یہی منشا اس کے متن کے حدود متعین کرتا ہے۔ اس کے باوجود متن کے حدود مجموعی ثقافتی نظام سے ماورا نہیں ہوتے۔ ہم اس متن کے حدود اور ان حدود میں واقع معانی کے تعین کے لیے اس ثقافتی نظام ہی کو بالکل اسی طرح بنیادی حوالہ بناتے ہیں، جس طرح کسی لفظ کے معانی کے سلسلے میں متعلقہ زبان کو بہ طور سیاق سامنے رکھتے ہیں——

متن کے اس تصور (کہ متن 'بند نظام' نہیں ہے) کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب کسی ثقافت کے اس مجموعی نظام میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے جس میں متن تصنیف ہوا تھا، یا پھر متن کو کسی دوسری ثقافت میں پڑھا یا پڑھایا جانا مقصود ہو۔ مثلاً شاہ نیاز کے درج بالا شعر کا مفہوم تصوف سے عاری یا بے زار سماج میں سرے سے قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اسے صوفیانہ تصورِ حقیقت کی حامل ثقافت ہی میں 'ڈی کوڈ' کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ شعر ایک بند نظام ہوتا تو اس کا کوئی سیاق نہ ہوتا یا ہر سیاق میں یکساں طور پر قابلِ فہم ہوتا۔ یہ درست ہے کہ اس شعر کو ایک دوسرے تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے اور اسے ایک غریب الوطن کی اجنبیت و علاحدگی (ایلی نیشن) کے مفہوم میں لیا جا سکتا ہے، مگر واضح رہے کہ اس صورت میں سیاق وہی رہتا ہے، تناظر تبدیل ہوتا ہے (دونوں کا فرق آگے آئے گا)۔ متن کے سیاق میں مصنف کا عندیہ یا منشا کہیں کام دے سکتا ہے، مگر تناظر میں تو مصنف کا عندیہ یکسر منہا ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی صورت اردو کے کلاسیکی ادب، خاص طور پر داستان، قصیدے، مثنوی اور کہیں کہیں غزل کے ساتھ ہے۔ 1857ء کے بعد ہماری ثقافت میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی واقع ہوئی۔ اس کے نتیجے میں برصغیر پاک و ہند کا ذہن اس مجموعی ثقافتی نظام سے کہیں علاحدہ، کہیں اجنبی اور کہیں بے زار ہو گیا، جس نے مذکورہ اصناف کی تخلیق کو ممکن بنایا تھا۔ لہٰذا یہ اصناف ہمارے لیے اسی وقت بامعنی ہو سکتی ہیں، جب ان کے اصلی سیاق: سترھویں تا انیسویں صدی کے مجموعی ثقافتی نظام کو ملحوظ رکھا جائے۔

متن کے کلاسیکی مشرقی تصور اور متن کے جدید مغربی تصور میں بنیادی نوعیت کا فرق نظر نہیں آتا۔ شاید اس لیے کہ ادبی متن کی ساخت ہر جگہ یکساں ہے۔ متن کا جدید مغربی تصور رولاں بارت کے

مشہور مضمون "مصنف کی موت" میں پیش ہوا ہے۔ اسی مضمون کے درج ذیل حصے کو اب تک پیش کی گئی معروضات کی روشنی میں پڑھیے۔

> "ہمیں اب معلوم ہے کہ متن، واحد دینیاتی معنی (آتھر گاڈ کا پیغام) کے حامل لفظوں کی ایک سطر نہیں ہے، بل کہ ایک کثیر الجہاتی عرصہ (Space) ہے، جس میں متنوع تحریریں، جن میں سے کوئی نفرادی و تخلیقی نہیں، آمیز اور متصادم ہوتی ہیں۔ متن ان حوالہ جات کا 'نشو' ہے جو ثقافت کے بے شمار مراکز سے اخذ کیے گئے ہوتے ہیں۔(3)
>
> (ترجمہ راقم)

جیسا کہ وضاحت کی جا چکی ہے، کلاسیکی مشرقی تصورِ متن، متن کے قدیم اور مذہبی تصور سے واضح انحراف تھا۔ مذہبی متن 'گاڈ' اور قدیم تصورِ متن 'آتھر گاڈ' کی تخلیق سمجھا گیا ہے، لہٰذا دونوں کو صرف ان کے خالق کے منشا کی روشنی ہی میں پڑھا جانا چاہیے۔ یہاں منشائے خالق ہی، متن کا بنیادی اور حتمی کوڈ اور سیاق اوّل و آخر ہے مگر کلاسیکی تصورِ متن میں حقیقت کے ایک سے زائد تصورات، اعتقادات، رسمیات اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ انھی کے تانے بانے سے متن تخلیق ہوتا اور انھی کے بنیادی حوالے سے متن قابلِ فہم ہوتا ہے۔ اسی نکتے کی مدلل توضیح بارت نے کی ہے۔

بارت کی توضیح میں متن کے تین نکات اہم ہیں۔ ایک یہ کہ متن کثیر الجہاتی عرصہ ہے' ایک ایسا مکاں جس میں متعدد جہات ہیں۔ متن کی مکانیت اسے جداگانہ اور قابلِ مشاہدہ شناخت ضرور دیتی ہے مگر جہات کی کثرت، متن کی مکانیت کو پابند نظام نہیں بننے دیتی۔ متن کی جہات دراصل وہ متنوع تحریریں ہیں، جنھیں نہ تو متن نے از خود اور نہ مصنف نے خلق کیا ہے۔ یہ مسلسل باہم تکراری اور گلے مل رہتی ہیں۔ نتیجے میں چنگاریاں پیدا ہو رہی ہیں، جلوے رونما ہو رہے ہیں۔ یعنی معانی کے عالم طلوع ہو رہے ہیں۔ یہ دوسرا نکتہ ہے۔ تیسرا نکتہ دراصل اس سوال کا جواب ہے کہ اگر معانی کے عالم کا خالق مصنف نہیں تو کون ہے۔ بارت کے نزدیک یہ ثقافت کے متعدد مراکز ہیں۔ انھی مراکز سے متنوع تحریریں برآمد ہوتی اور متن کا عرصہ تشکیل دیتی ہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں غالب کے اس متن کا مطالعہ کیجیے

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

شارحینِ غالب نے اس شعر کی تشریح و تعبیر میں طرح طرح کی نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔ مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک "رونے اور ویرانی میں سوطرح کے ربط ہیں۔ ایک تو یہ کہ مسلسل آہ وزاری کی آواز سے تنگ آ کر لوگوں نے گھر چھوڑ دیا ہے اور ویرانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرا اور زیادہ لطیف اشارہ یہ ہے کہ کثرتِ اشک باری نے سیلاب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سیلاب میں لوگ گھر سے نکل بھاگتے ہیں۔ سیلاب کی ویرانی سے ایک اور نکتہ پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ جب دوسروں نے گھر خالی کر دیا تو متکلم وہاں موجود کیا کر رہے ہیں۔"(4) مشکور حسین یاد کے مطابق "غالب نے زیرِ بحث شعر میں تنہائی کا ذکر واضح طور پر نہیں کیا لیکن بے گھری ویرانی کا ذکر اس زور دار انداز میں کیا ہے کہ اس میں ذات کی تنہائی بھی کھنچ کر آ گئی ہے۔ رونے کی صورت میں اس کا گھر سمندر بن گیا اور بحر کی صورت میں بیاباں گھر وہی بات، اس کے گھر کی ویرانی سمندر کی ویرانی اور بیاباں کی ویرانی ہے۔"(5) جب کہ پرتو روہیلہ کی نظر میں "ناصح نے شاعر سے کہا کہ اگر تم اس قدر نہ روتے تو تمہارا گھر ویران نہ ہوتا۔ اس پر شاعر جواب دیتا ہے کہ ایسا نہیں۔ یہ گھر تو عاشق کا ہے۔ اس کی قسمت میں ویرانی لکھی ہے۔ اب ایسے دعوے کے ثبوت میں کہ نہ روتے تب بھی ویران ہوتا، شاعر یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جہاں دریا نہ ہوتا وہاں بیاباں ہوتا۔ یعنی اگر نہ روتے تو دشت نوردی اختیار کرتے اور گھر بیابان ہو جاتا۔"(6)

ایک ہی متن کی یہ تین مختلف تعبیریں ہیں۔ تعبیروں کے اختلاف کی کئی وجوہ ہیں۔ ایک وجہ یہ کہ ہر شارح کا تناظر مختلف ہے، ہر ایک نے اس متن کو اپنے زاویۂ نظر سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ (تناظر کی بحث آگے آ رہی ہے)۔ دوسری وجہ اس اصول پر اتفاق ہے کہ ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے (عبارت کے لفظوں میں کئی جہت رکھتا ہے) لہٰذا ہر شارح نے غالب کے متن کی نئی اور دریافت طرف تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ تاہم اصل دیکھنے والی بات یہ ہے کہ متنِ غالب کی مختلف شرحوں کا ماخذ کیا ہے؟ شارح اپنی تعبیر یا شرح کیوں کر قائم کرتا اور اسے درست ثابت کرنے کے لیے دلیل کہاں سے لاتا ہے؟ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس متن کے معنی متعین کرنے کے تمام دلائل اس ثقافت سے لائے گئے

ہیں، جس میں متن لکھا گیا تھا، اب جس میں متن پڑھا جا رہا ہے۔ اب جو شارح اس 'ثقافت' کا جتنا علم رکھتا ہے اور اس ثقافت کے ان مقامات اور مراکز کو نشان زد کر سکتا ہے، جن کا واضح یا مخفی رشتہ زیرِ بحث متن سے ہے، اس کی شرح اتنی ہی عمدہ اور قابلِ قبول ہوگی۔

حقیقت یہ ہے کہ متن کی تعبیر کا سارا عمل، متن کی تشکیل سے متعلق تصور ہی سے انگیز ہوتا ہے۔ مگر کیا مذکورہ بالا شرحوں میں متن کی تشکیل کے پورے تصور کو گرفت میں لے لیا گیا ہے اور اب اس متن کی کسی نئی تعبیر کی حاجت باقی نہیں؟ اصل یہ ہے کہ غالب کے متن کی اکثر شرحوں کے مطالعے سے اس احساس کو تقویت ملتی ہے کہ یہ متن "پابند نظام" نہیں، ایک "کثیر الجہاتی عرصہ" ہے اور اس میں "متنوع تحریریں" آمیز اور متصادم ہو رہی ہیں اور ان 'تحریروں' کا ماخذ 'ثقافتی و شعریاتی مراکز' ہیں، مگر اس 'کثیر الجہاتی عرصے' کی پوری سیاحت نہیں کی گئی۔ مثلاً زیرِ بحث متن میں ابھی کئی جہات توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اس متن میں کون متکلم ہے؟ ضمیر متکلم 'ہمارا' کس کا تصور ابھارتا ہے؟ کیا یہ غالب ہیں؟ اگر غالب ہیں تو کیا بہ طور شخص ہیں یا شاعر؟ اگر بہ طور شخص ہیں تو کیا ایک فرد ہیں، کردار ہیں یا کسی ایک گروہ یا پوری نوع انسانی کے نمائندہ ہیں اور اگر شاعر ہیں تو کیا اپنی ذاتی شاعرانہ حیثیت میں گویا ہیں یا اردو شاعروں کے یا تمام شاعروں کے نمائندے کے طور پر؟ ہمارے پاس کیا قرینہ ہے یہ متعین کرنے کا کہ غالب بہ طور شخص تکلم کر رہا ہے یا غالب بہ طور شاعر؟ ایک قرینہ یہ ہو سکتا ہے کہ تکلم کس سے ہے؟ کسی دوست سے، اردو غزل کے روایتی کردار ناصح سے، محبوب سے، اہلِ جہاں سے یا خود سے؟ ظاہر ہے یہ تمام مخاطب غیر متعین ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس متن میں "انسانی آواز" تو موجود ہے، مگر کسی واحد تشخص کی حامل نہیں اور اس لیے نہیں کہ یہ کئی ثقافتی و شعریاتی مراکز سے وابستہ ہے۔ بلاشبہ اس آواز کو تشخص دینے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اسے قرینے سے غالب بہ طور شخص یا غالب بہ طور شاعر کی آواز قرار دیا جا سکتا ہے، مگر حتمی طور پر یہ کہنا ممکن نہیں کہ آخر یہ کس کی آواز ہے۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک شخص کی آواز ہے، جسے یقین ہے کہ "گھر" نے ہر صورت ویران ہونا ہے۔ وہ اپنے ہم وطنوں یا پڑوسیوں کو اطلاع دے رہا اور خبردار کر رہا ہے یا ایک ایسے شاعر کی آواز ہے، جس کا اعتقاد ہے یا جسے یہ ذہن حاصل ہے کہ انسانی مسائل کا حاصل

ہوا ہانی ہے۔ وہ نوعِ انسانی سے مخاطب ہے —— مگر یہیں سے تعبیرِ متن کے مزید گمبھیر مسائل جنم لیتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں "گھر" سے کیا مراد ہے؟ جس طرح متن کی انسانی "آواز" غیر متعین ہے، اسی طرح "گھر" کے معنیاتی اطراف کھلے ہیں۔ کیا یہ گھر انسانی دل ہے یا آنکھ ہے، جس میں محبوب قیام کرتا اور بستا ہے یا وطن ہے؟ گھر کنایہ ہے یا مجازِ مرسل؟ یا گھر سے مراد ارض ہے، جہاں پوری نوعِ انسانی کا قیام ہے، جو انسان کا عارضی ٹھکانہ ہے؟ کیا گھر علامت ہے؟ لطف کی بات یہ ہے کہ تمام یا تمام معانی ممکن ہیں، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ پورے متن کے اطراف کھلے ہیں اور ہم جیسے جیسے اس متن کی قرات کرتے جائیں گے مسلسل معنی ملتوی ہوتا جائے گا اور آخر میں ہمارا سامنا ایک انتشار سے ہوگا۔ اس متن کے معنیاتی سلسلوں کو ایک ناقابلِ گرفت انتشار میں بدلنے سے جو بات روکتی ہے، وہ اس متن کا دوسرا مصرع ہے، جو دراصل ایک دلیل ہے۔ بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا۔ بیاباں، بے آباں سے مرکب ہے، یعنی وہ صحرا یا دشت جو پانی نہ ہونے سے وجود میں آئے۔ گویا پانی کی افراط یا پانی کا قحط ایک ہی رزی صورت پر منتج ہوتے ہیں جو ویرانی ہے۔ ہم متن کی تعبیر میں بحر اور بیاباں دونوں کو بہ طورِ استعارہ پیشِ نظر رکھ سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ فطری بلاؤں، بیماریوں، غربت، بدحالی کا سیلاب، نوآبادیاتی واستعماری تہذیب کا سیلاب، وجود کی بے معنویت کا سیلاب، ہمارے وطن، ہمارے کلچر اور ہمارے وجود کو ملیامیٹ یا کھوکھلا کر دے گا۔

اس مقام پر یہ سوال اٹھایا جانا چاہیے کہ متن کی ایک سے زائد تعبیروں کا جواز کیا ہے اور کیا ہم کسی ایک تعبیر کو درست اور دیگر کو غلط یا غیر ضروری قرار دینے کا فیصلہ کر سکتے ہیں، نیز کیا ہم یہ فیصلہ کرنے کے مجاز ہیں؟

اوّلاً سوال کے پہلے حصے کو لیجیے۔ ادبی متن کی ایک سے زائد تعبیروں، کثرتِ معانی، کلام کی پہلو داری کو عام طور پر پسند کیا جاتا ہے۔ یہی نہیں، کسی متن کے جمالیاتی مرتبے کے تعین میں اسے ایک معیار کے طور پر بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ادبی متن کی کثرتِ تعبیر اور کثرتِ معانی کے کئی اسباب بتائے جاتے ہیں، جن میں ایک سبب متن میں علامت کی کارفرمائی ہے۔ گویا ایک خاص علامتی انداز میں اگر متن

تشکیل دیا گیا ہو تو اس میں معانی کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چناں چہ زیادہ تر ابہام، بعید، استعاروں اور غیر معروف علامتوں کے حامل متن ہی کو کثرتِ معانی کا حامل گردانا جاتا ہے اور اسی متن کی شرح و تعبیر پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس امر کی نمایاں مثال کلامِ غالب کی ہے۔ حالاں کہ ہر متن میں تعبیرات و معانی کی کثرت ممکن ہے، صرف اس لیے نہیں کہ کوئی متن ابہام سے خالی نہیں ہوتا (ولیم ایمپسن کی ابہام کی سات قسمیں یاد کیجیے) بل کہ اس لیے بھی کہ کوئی متن الگ تھلگ (isolated) نہیں ہوتا۔ وہ معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے جو متن کی تشکیل سے پہلے، متن کے باہر اور متن کی تشکیل کے بعد، زبان، ثقافت، تاریخ، آئیڈیالوجی وغیرہ میں رواں ہوتا ہے۔ اسی جانب ہلکا سا اشارہ یادگارِ غالب میں ملتا ہے۔ "بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب، بہت سے محمل رکھتا ہو۔"(7) گویا مشرقی علم بلاغت میں یہ اصول تسلیم کیا گیا

ہے کہ قائل کا مقصود یا عندیہ، کلام کی عمومیت میں بے نشان ہو سکتا ہے۔ قائل (یا شاعر) کے عندیے پر کلام کی عمومیت حاوی ہے۔ کیوں کر حاوی ہے، اس کا ہمیں جواب حالی کے یہاں نہیں ملتا، مگر اس بات پر زور بہ ہر حال ملتا ہے کہ متن، مصنف کے مقصود کو عبور کر جاتا ہے۔ ہمیں اس بات کا علم متن کی قرات ہی سے ملتا ہے۔ نہ صرف مصنف کے عندیے سے ہٹ کر متن کی تعبیر کی جا سکتی ہے بل کہ ایک سے زائد تعبیریں بھی ممکن ہیں اور جو بات زائد تعبیروں کو ممکن بناتی یا ان تعبیروں کا جواز ہوتی ہے، وہ کلام کی عمومیت ہے، جس پر قائل یا کسی دوسرے شخص کے واحد معنی کا پہرہ نہیں ہوتا، جو متن کی تشکیل سے پہلے زبان، روایت، شعریات، تاریخ میں موجود و کارفرما ہوتی ہے۔ عبدالسعید کے مطابق "[متن] کی معنیاتی قوت ان عوامل کی مکلف، مشروط ہوتی ہے جو اس سے باہر لیکن ہمیشہ اس سے مربوط ہوتے ہیں۔ یہ عوامل متن کا افق تعبیر کرتے ہیں۔ اس افق کے علاوہ متن تک رسائی کا کوئی دوسرا طریقہ ممکن نہیں۔"(8)

یہ بات طے ہے کہ متن کی تعبیر کے لیے 'متن کے افق' سے رجوع لازم ہے، مگر 'متن کے افق' کی اصطلاح مبہم ہے۔ اس میں متن سے باہر حوالہ جات کی طرف اشارہ موجود ہے لیکن یہ واضح نہیں کہ کس قسم کے حوالہ جات؟ کیا ہم متن سے باہر پوری زبان، روایت، شعریات اور پوری تاریخ کو متن کا افق قرار دے سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب ہاں میں دیں تو متن کی تعبیر کی کثرت کی کوئی حد ہی نہیں ہوگی۔

ہم متن کے ہر لفظ کے بیرونی حوالہ جات کی توضیح کرتے چلیں جائیں اور آخر میں خود کو ایک عالمِ انتشار میں گھرا پائیں۔ ہمیں تعبیر کی کثرت اور تعبیر کے انتشار میں فرق کرنا چاہیے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب "متن سے افق" کی لامحدودیت کے تصور کو ترک کریں اور اس کے حدود مقرر کریں۔

متن کے حدود متعین کرنے کا مطلب دراصل متن کی تعبیر کے بعض طریقوں کی دریافت اور بعد ازاں ان کی جانچ ہے۔ دو طریقے بہ صورت میں قابلِ ذکر ہیں: متن کو سیاق میں پڑھا جائے یا تناظر میں۔ سیاق (Context) اور تناظر (Perspective) میں عام طور پر فرق نہیں کیا جاتا مگر حقیقت یہ ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو شے اور ناظر یا متن اور قاری میں ہے۔ سیاق کا تعلق متن سے اور تناظر کا قاری سے ہے، تاہم متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار ہے۔ وزیر آغا جب کہتے ہیں کہ "تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہو سکتا [اور] تناظر کی تبدیلی سے معنی کی کائنات میں بھی [تبدیلی] در آتی ہے۔"(9)

تو ان کا اشارہ سیاق اور تناظر دونوں کی طرف ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار یکساں نہیں ہوتا۔ سیاق کی رُو سے متن کی تعبیر میں ایک طرح کی معروضیت، جب کہ تناظر کی رُو سے تعبیر متن میں ایک قسم کی موضوعیت ہوتی ہے۔

سیاق دراصل وہ علاقہ ہے جو متن سے فوری اور اوّلین نسبت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی تحریر اس علاقے کی وجہ ہی سے بہ طور متن قائم ہوتی ہے۔ اس علاقے سے متن کو کاٹ دیں تو متن کی حالت، صحرا میں بھٹکے مسافر کی سی ہو جائے گی، اس کی (معنی کی) سمت اور منزل اوجھل ہو جائے گی۔ سیاق ہی متن کو معنی کی سمت اور تعبیر کی امکانی منزل سے ہم کنار کرتا ہے اور اگر سیاق کے علاقے کو نظر انداز کر دیں تو متن کی کسی بھی تناظر میں من مانی تعبیر کرنے کی راہ کھل جاتی ہے۔ ایک صورت میں متن معنی سے تہی ہو جاتا اور دوسری صورت میں کسی بھی معنی سے وابستہ ہونے پر متن مجبور ہو جاتا ہے اور یہ متن کے استحصال کی کریہہ صورت ہوتی ہے۔ عام طور پر نوآبادیاتی اور آئیڈیالوجی سے بُری طرح بوجھل معاشروں میں متن کے سیاق کو نظر انداز کرنے اور من مرضی کے تناظر میں متن کی تعبیر کی روش توانا ہوتی ہے ——— لہٰذا سیاق اس بین الاقوامی طور پر تسلیم شدہ سرحد کی طرح ہے، جسے پامال کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ اسے اکثر پامال کیا جاتا ہے۔ تناظر بدمست ہاتھی کی طرح سیاق کے مرغزار کو نوں

کو روندتا چلا جاتا ہے۔ متن، اپنے اطراف کو کھلے رکھنے کی وجہ سے، بدمست ہاتھی کو لگام دینے سے قاصر ہوتا ہے۔

سیاق کی متن سے فوری اور دوری نسبت کا مفہوم یہ ہے کہ ہر متن کا سیاق اوّل (Cotext) اور سیاق دوم (Context) ہوتا ہے۔ سیاق اوّل متن کے پہلو میں اور سیاق دوم متن سے ذرا فاصلے پر ہوتا ہے۔ قربت و دوری سے فرق نہیں پڑتا، دونوں یکساں طور پر موثر ہوتے ہیں۔ اقبال کی فارسی شاعری کا پس ساختیاتی مطالعہ کرنے والے جرمن نقاد سلیطن پاپ نے سیاق اوّل و دوم میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سیاق اوّل کا اطلاق اس سیاق پر ہوتا ہے جو کسی متن کے بالکل ساتھ ظاہر ہوتا ہے، جب کہ سیاق دوم حوالہ جات کے اس وسیع علاقے سے متعلق ہوتا ہے جس کی طرف متن کا رخ ہوتا ہے، مگر وہ متن کا حصہ نہیں ہوتا۔ (10) گویا دونوں میں موٹا فرق یہ ہے کہ پہلا تحریری ہوتا، متن کے وجود کا حصہ ہوتا ہے، جب کہ دوسرا غیر تحریری ہوتا اور متن سے باہر ہوتا، یعنی معنی کا وہ جاری عمل ہوتا ہے جس سے ثقافت، تاریخ، شعریات، روایت وغیرہ عبارت ہوتی ہے اور جس کی طرف متن میں اشارے یا کوڈ موجود ہوتے ہیں۔

سیاق اوّل میں یہ عناصر شامل ہیں:

(ل) وہ شخصی، تاریخی، اساطیری واقعہ جو اپنی غیر تعبیری صورت میں متن میں موجود ہو اور جسے پیشِ نظر رکھے بغیر متن کا ابتدائی بنیادی مفہوم یعنی Sense متعین نہ ہو سکے۔

(ب) لفظیات، استعاروں اور علامتوں کی وہ مخصوص صورت جو کسی متن کے خالق سے مخصوص ہو۔ جدید یعنی ماڈرن اسٹ متن میں اس سیاق کو ملحوظ رکھنے کی اشد ضرورت ہوتی ہے، جب کہ کلاسیکی متن میں اس سیاق کو ایک دوسرے انداز میں پیشِ نظر رکھا جاتا ہے کہ کلاسیکی متن لفظیات و علامات کے مجموعی نظام کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہاں مصنف ''معنی آفرینی'' کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجموعی علامتی نظام میں اپنی تخلیقی بساط کے مطابق گنجائش پیدا کرتا ہے۔

(ج) متبادل اظہار کی وہ خاص صورت جسے یک مصنف اختیار کرتا ہے۔ ہر مصنف کے سامنے اظہار کے متعدد پیرائے موجود ہوتے ہیں، وہ ان میں سے کسی یک یا چند مخصوص پیرایوں کو منتخب کرتا ہے۔ بعض اوقات مصنف موجود پیرایہ ہائے اظہار ہی سے بے زار ہوتا ہے، لہٰذا نیا پیرایہ خلق

کرتا ہے۔

گویا سیاقِ اوّل محدود، فوری، منسلک اور مصنف سے متعلق ہوتا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مصنف سے سیاقِ اوّل کے متعلق ہونے کا مطلب، منشائے مصنف کا متن میں در آنا نہیں۔ دوسری طرف سیاقِ دوم وسیع، مصنف سے منقطع، روایت، شعریات، ثقافت اور اسے پس نیم سے متعلق ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں جس مجموعی ثقافتی نظام اور معنی کے جاری عمل کا ذکر ہوا ہے، وہ دراصل متن کا سیاقِ دوم ہی ہے۔

بلاشبہ سیاقِ اوّل متن کو قابلِ فہم بناتا، اس کا بنیادی مفہوم متعین کرتا ہے، لیکن اگر قراتِ متن خود کو سیاقِ اوّل تک محدود کرے اور آگے بڑھنے سے معذوری ظاہر کرے یا آگے بڑھنے کو غیر ضروری خیال کرے تو ادبی متن روزمرہ کے عام واقعے کا بھونڈا لسانی اظہار بن کر رہ جائے، گویا اپنی روح، اپنی ادبیت سے محروم ہو جائے۔ محض ایک خیال، رائے یا کیفیت کی مضحک ترسیل تک محدود ہو جائے۔ مثلاً اگر ہم گزشتہ صفحات میں زیرِ بحث لائے گئے غالب کے شعر کی قرات سیاقِ اوّل کی روشنی میں کریں تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکیں گے کہ ''غالب کہتے ہیں کہ ہمارا گھر، ہمارے رونے سے ویران نہیں ہوا۔ ہم نہ روتے، تب بھی یہ ویران ہی ہوتا کہ (ہمارے رونے سے جہاں) دریا بنا ہے، یہ دریا نہ ہوتا تو یہاں بیاباں ہوتا۔ غالب کے دیگر اشعار میں بھی رونے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ مثلاً رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے/ دھوئے گئے ہم اسے کہ بس پاک ہو گئے''۔ اللہ اللہ خیر صلا۔ غالب کی ابتدائی شرحوں میں بس یہی کچھ ملتا ہے اور ظاہر ہے نتیجہ ہے سیاقِ اوّل تک محدود رہنے کا۔

سیاقِ اوّل تک متن کو محدود کرنے کا لازمی نتیجہ اسے ایک مضحک لسانی اظہار میں بدل دینا ہے۔ یہی دیکھیے غالب کے شعر کی مندرجہ بالا قرات، شعر کی بنیادی Sense تو پیش کرتی ہے لیکن ہم خود کو اگر یہیں تک محدود کر لیں تو شعر کی 'سینس' ایک مضحک صورت میں ڈھل جائے گی۔ غالب نے رو رو کر دریا بہا دیا اور دریا نے غالب کا گھر مسمار اور ویران کر دیا۔ اسے نہ تو امرِ واقعہ قرار دیا جا سکتا ہے نہ لوگوں کا عقیدہ۔ اپنی پابند اور الگ تھلگ صورت میں شعر کی 'سینس' بالآخر بے معنی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا سیاقِ دوم کی ضرورت پیش آتی ہے۔ سیاقِ دوم بھی وہ 'عرصہ' ہے، جس میں ایک طرف متن کی 'سینس' ایک مکمل، قابل

لحاظ 'معنی' (سینس اور معنی کا فرق پیش نظر ہے) میں بدلتی ہے اور دوسری طرف اس 'مکمل معنی' کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سیاق دوم ہی ہے جو ہر قسم کے متن کو 'ڈی کوڈ' کرنے کا جامع تجریدی نظام رکھتا ہے۔ سیاق اوّل کی سطح پر ہر قسم کے لسانی متون کا معاملہ کم و بیش یکساں ہوتا ہے، ان میں فرق سیاق دوم کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً 'رونے' کا پہلا سیاق ایک ہی ہے، جس سے اس مصدر کی بنیادی 'سینس' قائم ہوتی ہے، مگر تصوف، طب، عشق اور شاعری کے سیاق دوم میں اس کے مفاہیم بدل جاتے ہیں۔ وٹ گنسٹائن جب ہر شعبہ علم اور فن کی زبان الگ الگ قرار دیتا ہے اور زبان کے اسی جداگانہ تصور کی روشنی میں ہر شعبہ علم و فن کے اقوال، تصورات اور نظریات کی قرات پر زور دیتا ہے تو وہ حقیقتاً سیاق دوم کو بہ ہر صورت پیش نظر رکھنے کی ضرورت اجاگر کرتا ہے۔ اگر آپ کسی تصور، قول، عقیدے، علامت یا اصطلاح کو کسی دوسرے سیاق (دوم) میں کھینچ کے لے جاتے ہیں تو یہ عمل بالکل ایسا ہی ہے کہ بہرے کو موسیقی سنوانے کی کوشش کی جائے۔

سیاق اوّل کے حدود جس قدر واضح اور بین ہوتے ہیں، سیاق دوم کے حدود اسی قدر دھندلے ہوتے ہیں۔ چناں چہ آپ جوں ہی سیاق اوّل کو عبور کر کے، یعنی متن کی بنیادی سینس متعین کر کے، سیاق دوم میں قدم رکھتے ہیں تو آپ کا سامنا ایک غیر متعین مگر امکانات سے بھری صورت حال سے ہوتا ہے۔ معنی کے جاری عمل کا ایک ایسا بہاؤ ہوتا ہے، جس میں کسی ایک مقام پر رکنا محال ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں غالب کے متن سے متعلق جس کثیر الجہاتی معنیاتی صورت حال کا ذکر ہوا ہے، وہ سیاق دوم ہی کی دین ہے۔ کسی ایک مقام پر رکنے کا مطلب، متن کا واحد معنی متعین کر لینا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب متن کی بنیادی سینس ہی کو متن کی کل معنیاتی کائنات تصور کر لیا جائے یا پھر سیاق دوم کا نہایت سطحی مفہوم پیش نظر رکھا جائے ـــــ چوں کہ سیاق دوم غیر متعین صورت حال ہے، اس لیے یہ تعبیر طلب ہے۔ دوسرے لفظوں میں سیاق دوم، متن کی تعبیرات کا ایک زرخیز علاقہ ہے۔ یہاں متن کی لامحدود تعبیرات کا امکان پوری قوت سے موجود ہوتا ہے اور بعض مبصر اس امکان کے طلسم میں گرفتار ہو کر متن کی تعبیر در تعبیر کے لامتناہی سلسلے کی گرفت میں آ سکتے ہیں۔ 'وہ "متن کے حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز" کی نشان دہی کرتے چلے جانے کی مشق کر سکتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ عمل تعبیری نہیں، مختلف شعبہ علم و فن کے

سیاق کو گزند کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ اس سے بچنے کی واحد صورت، متن کی بنیادی سنس کی بنیاد پر، متن کی تعبیر کرنا ہے۔ گویا سیاق دوم میں مضمر صرف انھی معنیاتی امکانات کو بروئے کار لاتا ہے جن کی طرف متن کی بنیادی سنس (متن کے اجزا نہیں) اشارہ کرتی ہے۔

سیاق دوم کے حدود چوں کہ وسیع ہونے کی بنا پر دھندلے ہوتے ہیں، اس لیے قطعیت کے ساتھ ان کی نشان دہی ممکن نہیں، ہم ان کو متعین کرنے کی کوششیں بہرحال کی گئی ہیں۔ مابعد جدید مغربی تنقید سیاق دوم کے حدود کو" حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز" کے نام دیتی ہے اور ان مراکز کو ہمہ وقت متن سے مربوط دیکھتی ہے۔ قدیم اور کلاسیکی مشرقی تنقید میں بھی سیاق دوم کا مخصوص تصور موجود ہے۔ اس تصور کے ذریعے دراصل اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ آخر کس طرح کلام یا متن کے معنی میں وسعت اور قوت پیدا ہوتی ہے؟ یہ سوال پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے، جب کلام یا متن کو روزمرہ کے عام ابلاغ سے الگ اور ممتاز تصور کیا جائے، شاعری کو صناعت قرار دیا جائے اور ان طریقوں اور وسیلوں کی دریافت کی جائے، جن سے متن کے معنی میں "وسعت اور قوت" کا ظہور ہو اور اس بنا پر متن، اظہار کے ممتاز اور صناعانہ درجے کو پہنچ جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان وسیلوں اور طریقوں کو اسی روزمرہ زبان میں دریافت کیا جاتا ہے، جس سے متن کو الگ اور ممتاز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اہم ترین وسیلہ زبان کا مجازی / استعاراتی استعمال ہے۔ اور یہی کلام کا سیاق دوم ہے۔

رشید الدین وطواط کے مطابق "ہر لفظ کا ایک حقیقی معنی ہوتا ہے، مگر انشا پرداز یا شاعر اس لفظ کو حقیقی معنی سے الگ کرکے اس کی جگہ پر کسی اور معنی کو عاریتاً اختیار کرتا ہے۔"(11) استعارے کی اس سادہ ترین تعریف کی رو سے دیکھیں تو لفظ کا حقیقی معنی اس کا سیاق اول ہے، جو واضح اور متعین ہے اور پہلے سے وجود رکھتا ہے، جب کہ مجازی معنی، موہوم و غیر متعین ہوتا ہے مگر تعین کا طالب ہوتا ہے۔ اور یہ متن کا سیاق دوم ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کوئی متن لفظ کو حقیقی معنوں میں استعمال کرنے تک محدود رہتا، سیاق اول کی پابندی قبول کرتا ہے اور مجازی / استعاراتی وسیلے کو بروئے کار نہیں لاتا، یعنی سیاق دوم سے خود کو الگ رکھتا ہے تو وہ متن، معنی کی وسعت، کثرت اور قوت واثر سے محروم رہتا ہے۔

سنسکرت تنقید میں لفظ کے لغوی و مجازی تفاعل کی بحث کہیں زیادہ فلسفیانہ ہے۔ چناں چہ یہاں سیاق دوم کی کارفرمائی سے متعلق زیادہ گہری باتیں ملتی ہیں۔ آنند وردھن کے نزدیک لفظ کا لغوی معنی

لغت یا صرف و نحو سے ثابت ہوتا، جب کہ مجازی معنی لفظ کی ہیئت یا اس کے سیاق سے روشن ہوتا ہے۔ نیز ''مجازی تفاعل سے حاصل شدہ معنی کبھی بھی نہیں ہوتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ حل ہوتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں لغوی کو مجازی معنی میں تحلیل کر دینا ہی مناسب ہے، کیوں کہ وسیع میں ہی محدود کو تحلیل کرنا فطری اور سائنسی ہے۔''(12) کس طرح لغوی معنی، مجازی معنی میں، سیاقِ اوّل سیاقِ دوم میں یا محدود لامحدود میں تحلیل ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کی وسعت و کثرت حاصل ہوتی اور بیان میں نوکھی تاثیر پیدا ہوتی ہے، یہ دیکھنے کے لیے آنند وردھن ہی کی پیش کردہ ایک مثال ملاحظہ کیجیے، جو دراصل پراکرت کا ایک شعر ہے

''یعنی اے تاجر! جب تک بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی
میری بہو گھر میں ادھر اُدھر پھرتی ہے، تب تک ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور
باگھ کی کھال کہاں سے ملے گی؟''(13)

آنند وردھن کا مجازی تفاعل کا تصور ہمیں اس شعر کے درج ذیل معانی تک رسائی کی تحریک دیتا ہے۔

الف) چہرے پر زلفیں بکھرانے والی عورت جوان ہے اور اس کی طبیعت میں شوخی و اضطراب ہے۔

ب) جوان و شوخ عورت، شہوانی جذبات سے بھری ہے۔

ج) اس کا شوہر صرف اسی کی طرف متوجہ رہتا اور اس کے جسمانی حسن اور جنسی کشش سے مغلوب رہتا ہے۔ کوئی دوسرا کام، ہاتھی و شیر کا شکار کرنے کا خیال تک نہیں رہتا۔

د) جنس و شہوت سے مسلسل لذت یاب ہوتے رہنے کی بنا پر شوہر ہاتھی و شیر جیسے قوی جانوروں کا شکار کرنے کے قابل نہیں رہا۔

ر) جنس کی آگ نے شجاعت تک پر فتح حاصل کر لی ہے۔

ظاہر ہے، اس متن کے ''زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے''، ''ہاتھی دانت'' اور ''باگھ کی کھال'' جیسے الفاظ کے لغوی معانی مذکورہ بالا مجازی معانی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

لفظ کے مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا قدیم مشرقی تصور اہم ہے اور اب بھی تعبیرِ متن میں کارگر ہے، مگر محدود ہے۔ یہاں مجازی تفاعل کو عمدگی اور وضاحت سے پیش کیا گیا ہے، مگر اسے اس ثقافت سے جوڑا گیا جس میں نہ صرف لفظ وجود رکھتا ہے بلکہ اس کے ہر قسم کے تفاعل کو ممکن بنائے ہوئے ہیں۔ ایک

طرح سے مشرق کا مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا تصور، ہیئتی تصور ہے، کلام یا متن کی اس ہیئت سے باہر جانے کی کوشش نہیں کی گئی، جو متن کو عام کلام سے ممیز و ممتاز کرتی ہے۔ ہیئتی تصور میں معانی کی وسعت و کثرت تو ہوتی ہے جو دراصل لفظ کے مجازی تفاعل کے ساز پر تعبیر کی مضراب کا نتیجہ ہے، مگر اسی ساز کے بعض دوسرے تار پردہ غیاب میں رہتے ہیں اور کثرتِ معانی کی وہ دھنیں برآمد نہیں ہو سکتیں، جو اوجھل تاروں میں مخفی ہوتی ہیں۔

واضح رہے کہ سیاقِ دوم کے ہیئتی تصور میں بھی معانی کے ماخذ کی طرف اشارہ موجود ہے، یعنی مجازی تفاعل ہی معانی کا ماخذ ہے، لیکن متن کے معانی کا یہ حقیقی نہیں، متشکل ماخذ ہے۔ حقیقی ماخذ، متشکل ماخذ کی تہ میں موجود ہوتا ہے: یہ ثقافت ہے۔ سیاقِ دوم ان دونوں سے عبارت ہے۔ گزشتہ سطور میں پراکرت کے شعر کے جتنے معانی بیان ہوئے ہیں، وہ اس متن کے متشکل ماخذ کو، مجازی تفاعل کے ہیئتی تصور کو کھنگالنے کا نتیجہ ہیں۔ اسی متن کے معانی کے حقیقی ماخذ یعنی اس ثقافت میں اتریں تو ہمیں مزید معانی حاصل ہوتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ 'مجازی تفاعل' اور 'ثقافتی تفاعل' سے حاصل ہونے والے معانی کا معاملہ، لغوی اور مجازی معانی کے تفاعل سے بالکل مختلف ہے۔ آخر الذکر صورت میں معانی، ایک دوسرے کا دست و بازو بنتے ہیں۔

اب اگر ہم زیرِ بحث متن کے حقیقی ماخذ کی سرزمین پر قدم رکھیں تو ہمارا سامنا، معانی کے ان جلووں سے ہوگا

الف) یہ متن ایک ایسی ثقافت میں تشکیل دیا گیا ہے، جو جنگل کے آس پاس پروان چڑھی ہے۔ اس میں معاش کا اہم ذریعہ شکار اور تجارت ہے۔ یہ لوگ جنگلی جانوروں کا شکار کرتے اور ان کے "آثار" باہر سے آنے والے تاجروں کو فروخت کرتے ہیں۔

ب) جنگلی جانوروں کے شکار پر استوار معیشت نے انسانی رشتوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ صرف جوان اور جری آدمی ہی اس نظامِ معیشت میں اپنی بقا کا سامان کر سکتا ہے۔ بوڑھے اور ناتواں اس جہدِ معاش میں عضوِ معطل ہو کر رہ جاتے ہیں۔ بوڑھا باپ، جوان بیٹے کا محتاج ہوتا ہے۔ اُسے اپنے بیٹے پر وہ اقتداری حیثیت حاصل نہیں ہوتی، جو سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام میں (جہاں سرمایہ و جاگیر کی ملکیت باپ کے پاس ہوتی ہے) اسے بالعموم حاصل ہوتی ہے۔

ج) اس ثقافت میں عورت، 'علامت جنس' ہے۔ وہ مرد کا ہاتھ بٹانے کے بجائے، اُسے اپنی جنسی و شہوانی کشش سے مغلوب رکھتی ہے، معاش کے راستے سے مرد کو بھٹکاتی ہے۔

د) اس ثقافت نے طاقت کے مخصوص تصورات تشکیل دے رکھے ہیں اور ان کی تسخیر کے ذریعے عظمت و رفعت کے حصول کے "درش" قائم کر رکھے ہیں۔

ر) بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی عورت، ہاتھی اور باگھ ——— تینوں طاقت کی وہ علامتیں ہیں، جنھیں جنگل کی ثقافت نے فطری طور پر تشکیل دیا ہے۔ بکھری، گھنی، سیاہ زلفیں، جنگل ہی کی تمثیل ہیں۔ انھیں اگر تین جبلتیں قرار دیں تو معلوم پڑتا ہے کہ اس ثقافت میں جنس کی جبلت سب سے زیادہ طاقت ور ہے۔ اسے زیر کرنے کے بعد ہی دیگر جبلتوں، جن کی نمائندگی ہاتھی اور باگھ کرتے ہیں (انھیں غصے اور تشدد کی علامتیں ٹھہرا سکتے ہیں) ——— کو تسخیر کیا جا سکتا اور روحانی عظمت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس سیاق میں تاجر، دانش کا جویا ہے جو یک بزرگ کے پاس آیا ہے۔ بزرگ اسے تمثیلاً بتاتا ہے کہ دانش و معرفت، جبلتوں کی تسخیر کے بعد ملتی ہے۔ ہاتھی دانت اور باگھ کی کھال وہ انعام ہیں، جو جبلتوں کو قابو میں لانے کے بعد حاصل ہوتے ہیں۔

سیاق کی بنیاد پر متن کی تعبیر "ادراک تعقل سے پہلے ہے" کے اصول کے تابع ہے، جب کہ تناظر کی رو سے متن کی تعبیر میں یہی اصول اُلٹ جاتا ہے تعقل، ادراک سے پہلے ہے۔ پہلی صورت میں متن کو فوقیت حاصل ہے، جب کہ دوسری صورت میں قاری کو۔ تناظر یعنی Perspectuve، ناظر اور قاری کا وہ زاویۂ نظر ہے جو کسی متن کی تعبیر اور تجزیے سے نہ صرف پہلے موجود ہوتا ہے بلکہ اسی کی روشنی میں تعبیر کا پورا عمل انجام پاتا ہے۔ "سیاق اساس تعبیر" میں، قاری کی اپنے نقطۂ نظر سے علاحدگی یا اپنے اعتقادات کو معطل رکھنے کی لازمی شرط موجود ہوتی ہے اور "تناظر اساس تعبیر" میں قاری کے نقطۂ نظر اور اعتقادات کا نہ صرف اثبات کیا جاتا ہے، بلکہ ان کی روشنی میں، متن کے معانی کا کہیں تعین، کہیں تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ "سیاق اساس تعبیر" میں صرف امکانات دریافت کیے جاتے، جب کہ "تناظر اساس تعبیر" میں نئے امکانات تخلیق کیے جاتے ہیں۔ "سیاق اساس تعبیر" بڑی حد تک سائنسی ہے، متن کی اصل

صورت حال کی دریافت ہے، جب کہ "تناظراساس تعبیر" بڑی حد تک "تخلیقی سائنس" ہے، متن کی نئی ممکنہ صورت حال کی تشکیل ہے۔ پہلی قسم کی تعبیر، متن کو اس کی بنیادی ثقافتی وشعریاتی فضا میں قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہے اور دوسری قسم کی تعبیر، متن کو نئی ثقافتی وشعریاتی فضا میں (جسے ادب کے نئے قاری نے جذب کر رکھا ہے) قابلِ قبول یا قابلِ استرداد بنانے کی کوشش ہے۔

سیاق اساس اور متن اساس، دونوں قسم کی تعبیرات میں، متن کی بنیادی سینس کو قائم رکھا جاتا ہے۔ گویا یہ وہ حد نکتہ ہے، جس پر دونوں کا اتفاق ہے، مگر یہی وہ نکتہ بھی ہے جہاں سے اختلافات کا آغاز ہوتا ہے۔

تناظراساس تعبیر دو صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ متن کی بنیادی سینس کو نئے علمی، سائنسی، ور ثقافتی تناظر میں قابلِ فہم بنایا جائے۔ اس نوع کی تعبیر کی ضرورت وہاں پیش آتی ہے، جہاں متن کلی یا جزوی طور پر نئے تناظر میں اجنبیت، فکری یا شعریاتی فاصلے کا احساس دلائے۔ یہاں تعبیر کا مقصد اس فاصلے کو گھٹانا اور اگر ممکن ہو تو ختم کرنا ہوتا ہے۔ اس تعبیر کی صورت کم وبیش وہی ہے، جس پر علم کلام کی بنیاد ہے: مذہبی اعتقادات کی معاصر فلسفیانہ اور سائنسی تناظر میں توجیہ کرنا، ان اعتقادات کی اصل کو قائم رکھتے ہوئے، ان سے متعلق تشکیک رفع کرنا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، غالب کے مصرعے "بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا" کی اس نوع کی تعبیر کرتے ہیں: "جدید علم الارض ایسے بہت سے صحراؤں سے واقف ہے جو پہلے سمندر تھے، لیکن بعد میں ریگستان بن گئے۔ لہٰذا بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، محض تخیلی توجیہ نہیں بلکہ منطقی مشاہدہ بھی ہے۔ ظاہر ہے غالب اس سائنسی حقیقت سے واقف نہ تھے، ان کا علم وجدانی تھا۔"(14) گویا اس تعبیر کے ذریعے علم کے وجدانی اور سائنسی ذریعے کے درمیان موجود فاصلے کو کم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور دوسری طرف وجدانی ذریعۂ علم کا تفوق باور کرانے کی سعی کی گئی ہے کہ یہ ذریعہ آنے والے زمانوں کو دیکھ لینے پر قادر ہے۔

تناظراساس تعبیر کی دوسری صورت یہ ہے کہ متن کو ایک ایسی علامت سمجھا جائے، جس کی کوئی ایک پرت یا عام فہم سینس اپنے زمانۂ تخلیق میں روشن ہو، مگر نئے تناظر میں علامت متن کے نئے گوشے منور ہوتے ہوں۔ یہاں تناظر روشنی کی ایک کرن بن جاتا ہے جو متن کی تاریکی میں ملفوف معنوں کو روشن کرتی

چلی جاتی ہے۔ اس وضع کی تعبیر میں، متن سے متعلق تکنیک کے بجائے متن کی علامتی گہرائی کی بابت یقین قوی ہوتا ہے۔ اس قسم کی تعبیر کی اہم مثال وزیر آغا نے غالب کے ایک دوسرے متن (آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں / غالب، صریرِ خامہ نوائے سروش ہے) کی تعبیر میں پیش کی ہے۔

> ''غالب کے [اس] شعر کے عام فہم مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے، جسے ''مضمون'' اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے۔ لیکن اس شعر کی اطراف کھولنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے، پہلا ''غائب'' کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماورا ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کو نقطوں، لکیروں، قوسوں، Traces اور Tracks کی صورت، غیب کے ناموجود پر بہ طور خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد ''خیال'' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے، جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے، جیسے آر-این-اے، ڈی-این-اے کی ترسیل کرتا ہے۔ غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے، اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔''(15)

تناظراساس تعبیر کی ان دونوں صورتوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ دونوں معاصر علمی، فلسفیانہ، تنقیدی، سائنسی بصیرتوں کو بروئے کار لاتی ہیں۔ اس اعتبار سے تناظر اجتماعی ہوتا ہے۔ اجتماعی تناظر کو اپنے عہد کی روحِ عصر یا ایپی سٹیم خیال کر کے قبول کیا جاتا ہے۔ اسے کم و بیش وہی درجہ دیا جاتا ہے، جسے کانٹ ''آفاقی موضوعیت'' کا نام دیتا ہے۔ آفاقی موضوعیت وہ قبل تجربی تعقلاتی زمرہ ہے، جو کسی شے یا مظہر کے ادراک سے پہلے انسانی ذہن میں موجود ہوتا ہے اور ادراک کو نہ صرف ممکن بناتا ہے، حسی تاثرات کے انتشار کو ایک نظم میں بدلتا ہے، بل کہ اشیا کے ادراک کو خاص صورت بھی دیتا ہے۔ اجتماعی تناظر کو ہم ثقافتی موضوعیت کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ ماضی کے اور معاصر ادبی متون کو اپنی زبان یا اپنے

پیراڈائم کے تحت دیکھتی اور ان کا وہی مفہوم مرتب کرتی ہے، جس کا بلیو پرنٹ، ثقافتی موضوعیت میں موجود ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ اجماعی تناظر یا ثقافتی موضوعیت پر عموماً کوئی سوال قائم نہیں کیا جاتا۔ اسے ایک ثابت شدہ صداقت سمجھا جاتا اور دنیا اور متن سے معاملہ کرنے والی اپنی روح کو اس کی تحویل میں دے دیا جاتا ہے۔ گویا ثقافتی موضوعیت، یک اقتداری اور ادارے کی شکل اختیار کر لیتی ہے، جسے تسلیم کرنے کے علاوہ کسی دوسری صورت کی طرف دھیان تک نہیں جاتا۔ چناں چہ اس کی بنیاد پر کی جانے والی تعبیرات کو خوش دلی سے تسلیم ہی نہیں کیا جاتا، انھیں موزوں ترین، بہترین اور مستند بھی خیال کیا جاتا ہے۔

مذکورہ تناظر اساس تعبیرات کا خالص ادبی اور جمالیاتی مصرف تو ظاہر ہے ادبی متون کی وجدانی، تخیلی اور علامتی گرہوں کی کشود سے ادبی متن کی عظمت اور معاصر فکری تناظر میں معنویت کا احساس راسخ ہوتا ہے جو بعد ازاں نئے ادبی متون کی تخلیق پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ ان تعبیرات کا سماجی مصرف بھی ہوتا ہے۔ معاصر فکری تناظر کو سماجی سطح پر استحکام حاصل ہوتا ہے۔ سماجی و ثقافتی سوالات کو سمجھنے اور حل کرنے میں مذکورہ ثقافتی موضوعیت سے کام لینے کی عمومی روش وجود میں آتی ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب معاصر ثقافتی موضوعیت سے انحراف کیا جاتا اور دنیا، سماج، ادب، تاریخ اور ثقافت سے متعلق نئے سوالات قائم کیے جاتے ہیں۔ ہر چند ان سوالات کا متن کی تعبیر میں وہی طریق کار ہوتا ہے، جو ثقافتی موضوعیت یا اجتماعی تناظر کا ہوتا ہے یہ سوالات قبل تجربی تعقلاتی زمرے کی مانند ہوتے اور متن کی تعبیر کا خاص خاکہ رکھتے ہیں، مگر ان کا کردار اور نتیجہ مختلف ہوتا ہے۔ ثقافتی موضوعیت اقتداریت کا تصور راسخ کرتی ہے، مگر یہ تعبیر اتھارٹی سے آزادی دلانے کی سعی کرتی ہے۔ تناظر اساس تعبیر کی پہلی دونوں صورتوں میں، متن کی بنیادی سینس کے احترام کا رویہ ہوتا اور اس کی تعبیر میں دراصل اس سینس کی توسیع کا اہتمام ہوتا ہے، جب کہ تیسری صورت میں اس متن کی سینس معرض سوال میں آتی ہے۔ چناں چہ اس کی معنویاتی و تعبیراتی توسیع کے بجائے، اس کی سماجی، نفسیاتی، ثقافتی، سیاسی معنویت کا سوال اٹھایا جاتا ہے۔ اس وضع کی تعبیر کی کلاسیکی مثالوں میں ترقی پسند، مابعد نوآبادیاتی اور تانیثی تناظر میں کیے گئے مطالعات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان مطالعات کی بنیادی علامت کسی متن کے سیاق کا تنقیدی تجزیہ کرنا ہے۔ سیاق اساس تعبیر میں فقط سیاق میں مضمر معانی

مکانات دریافت کیے جاتے۔ مگر تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت میں ان معنیاتی مکانات کی تاریخی اور انسانی معنویت کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور آئیڈیالوجیکل حصاروں کو نشان زد اور مسمار کیا جاتا ہے جو متن کے سیاق میں نامحسوس انداز میں مضمر ہوتے ہیں۔

تناظر اساس تعبیر کی اس صورت کی روشنی میں اگر ہم غالب کے مذکورہ صدر دونوں اشعار کی تعبیر کریں، ورن کی 'بنیادی سینس' کا تنقیدی جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ دونوں متن ایک ہی تصورِ کائنات کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی تصور کائنات ہے۔ اس کے قوانین ازلی اور غیر متبدل ہیں۔ چوں کہ یہ قوانین ایک مطلق ہستی نے بنائے ہیں، اس لیے انسانی ارادہ ان سے چھیڑ چھاڑ نہیں کر سکتا۔ گویا یہ تصورِ کائنات ایک طرف انسانی ارادے کی بے معنویت اور دوسری طرف تقدیر میں غیر متزلزل یقین ابھارتا ہے۔ انسانی ارادے کی بے معنویت کی شدت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب اس تصور کائنات سے ہٹ کر کسی دوسرے تصور کائنات کی طرف دھیان کرنے کا خیال تک نہیں آتا۔ گھر کی ویرانی مقدر ہے اور انسان اس کائنات کی تفہیم اور اس سے معاملہ کرنے کے لیے درکار مضامین کی تخلیق سے قاصر ہے، وہ بس ان مضامین کو غیب سے وصول کرنے کا میڈیم ہے۔ انسان اس تصورِ کائنات میں اتنی عظمت کا ضرور سزاوار ہے کہ وہ غیب کے مضامین کا میڈیم بن سکتا ہے۔ اس تصورِ کائنات کے آئیڈیولوجی بننے کے امکانات بے حد روشن ہوتے ہیں۔ اس تصورِ کائنات میں راسخ یقین رکھنے والے سماج میں، مقدر رہ کو انسانی ارادے، فہم اور عمل کے استحصال کا سہل طریقہ ہاتھ آ جاتا ہے۔ مقدر رہ کے ہر عمل کو (خواہ وہ اچھا ہو یا برا) تقدیر پر محمول کیا جاتا ہے۔ چناں چہ اس سماج میں شکایت، احتجاج، انکار اور بغاوت کے بجائے، تسلیم و رضا کی خو پروان چڑھتی ہے اور تکلیف، مصیبت اور دکھ کو بھوگنے کے عمل کو عظمت روحانی کے حصول کا وسیلہ خیال کیا جاتا ہے ــــــ غالب کے اشعار کی یہ تعبیر ایک دوسرے تصورِ کائنات کے تناظر میں ہے، جس کی تعبیر انسانی ارادے کے ہاتھوں ہوتی ہے اور جس میں یہ یقین راسخ ہوتا ہے کہ اپنی جنت اور اپنے دوزخ کی تعمیر انسان خود کرتا ہے۔ وہ گھر کی ویرانی کو انسانی عمل کا نتیجہ قرار دیتا اور اسے ازل کے بجائے سماجی حقیقت گردانتا ہے، لہٰذا وہ گھر کی جگہ بیاباں نہیں نخلستان کا تصور باندھ سکتا ہے۔ اسی طرح وہ مضامین کو غیب کے بجائے خود اپنے تخیل و شعور سے تخلیق کرنے کا عقیدہ رکھتا ہے۔ وہ خود کو میڈیم نہیں، خالق یا خالق ازلی کا حلیف خالق تصور کرتا ہے۔

یہاں اس سوال پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے کہ سیاق و سباق اور متن اساسی تعبیرات کے ازدحام کو ایک پریشان کن صورتِ حال سمجھ کر اس سے بچنے کی تدبیر کرنی چاہیے یا تعبیرات کی کثرت کو ادبی متن کی ادبیت اور روح خیال کرکے قبول کر لینا چاہیے؟ یعنی ہمیں متن کی کسی ایک تعبیر پر اتفاق کرنا چاہیے یا مختلف و متعدد تعبیروں کو یکساں طور پر اہم سمجھنے پر اتفاق کر لینا چاہیے؟ اس ضمن میں ای ڈی ہرش کی رائے ہے کہ ہمیں متون کی فقط ایک تعبیر پر اتفاق کرنا چاہیے۔ وہ اس اصول کو تسلیم کرتا ہے کہ متن میں معنی تناظر ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک تناظر مصنف (یعنی اس کا منشا) ہے۔ گویا وہی تعبیر مستند اور جائز ہے جس کی تائید مصنف کے منشا سے ہوتی ہے۔ (16) ہرش کی رائے کس قدر سادہ اور معصومانہ ہے، شاید اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ جیسا کہ متن اور سیاق کی بحث میں تفصیل سے بحث کی جا چکی ہے، مصنف کا منشا تو متن سازی کے عمل ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ متن، معنی کے ان جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے، جس پر کسی ایک شخص کا اجارہ ہوتا ہی نہیں، اور اگر ہم اس اجارے کو قبول کر بھی لیں تو متن کی تعبیر کا عمل شروع کرتے ہی، متن کے شعریاتی اور ثقافتی حوالہ جات کا نظام ہمارے روبرو ہوتا ہے۔ یہ نظام متن پر معنی کے اجارے کو ہر دم چیلنج کرتا رہتا ہے۔ علم تعبیر کے ایک دوسرے عالم سٹینلے فش کی رائے ہے کہ "متن تعبیر کا [جاری] عمل ہے نہ کہ متن کی تعبیروں پر اتفاق کا مقام۔ متن میں [تعبیروں پر] اتفاق کی گنجائش موجود ہی نہیں۔" (17) گویا خود متن کثرتِ تعبیر کو دعوت دیتا ہے۔ متن اس پھول کی طرح ہے جو اپنے رنگ کی وجہ سے تتلیوں کو اپنے گرد رقصاں ہونے اور رس کی وجہ سے شہد کی مکھیوں کو منڈلانے کی تشویق دیتا ہے۔ اس کا یہ بھی مطلب ہے کہ جب ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے تو اس لیے نہیں کہ دوسری تعبیر متن کے تخلیقی سے زیادہ ہم آہنگ ہے، بلکہ اس لیے کہ اختیار کیے جانے والے سیاق یا تناظر کا مفروضہ متن کے تخلیقی وجود سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ یعنی ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو فوقیت دینے کی اصل وجہ سیاق یا تناظر ہے۔ لہٰذا جب ایک ادبی عہد میں یا ایک نقاد/مفسر کے یہاں جس سیاق یا تناظر کو اہمیت حاصل ہوگی، اس کی روشنی میں کی گئی تعبیر یا تعبیروں کو بھی فوقیت حاصل ہوگی۔ ہمارے پاس تتلیوں اور شہد کی مکھیوں کو پھولوں سے رس اخذ کرنے سے منع کرنے یا ان کا راستہ روکنے کا کوئی اخلاقی جواز ہے نہ کوئی تدبیر۔ دوسرے لفظوں میں تعبیرات کے ازدحام اور کثرت سے بچاؤ کی کوئی صورت نہیں اور اس

بات کی ساری ذمے داری خود ادبی متن پر عائد ہوتی ہے، جس نے خود کو سیاق اوّل و دوم کے غیر پابند نظام کا حصہ بنا رکھا اور تناظر کے آگے اپنے بند قبا اور اطراف کھلے رکھے ہیں!

آخر میں اس سوال پر توجہ ضروری ہے کہ آیا ہر متن کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں، یعنی کیا ہر متن کا سیاق وسیع اور اس کے اطراف تناظر کے آگے کھلے ہوتے ہیں؟

اصولی طور پر ہر متن، معنی کے جاری عمل کا حصہ اور غیر پابند نظام ہے، مگر معنی کا جاری عمل، سمندر کی طرح ہے۔ کچھ متن اس سمندر کی تہوں سے اور کچھ اس کے جھاگ سے وجود پذیر ہوتے ہیں۔ لہٰذا سب متن ایک جیسے نہیں ہوتے۔ معنی کے جاری عمل یا سمندر سے محض تعلق، متن کی عظمت کی ضمانت نہیں، اس تعلق کی نوعیت ہی فیصلہ کرتی ہے کہ کوئی متن کتنا پایاب اور کتنا گہرا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کائنات کے اکثر مظاہر "غیر پابند نظام" (Open System) ہیں جو ہر وقت خارجی ماحول سے توانائی یا مادے کا تبادلہ کرتے رہتے ہیں۔ چناں چہ ہر نظام تبدیلی کی رو پر رہتا ہے۔ تبدیلی کی یہ طاقت اس قدر حاوی ہو سکتی ہے کہ نظام ایک بحرانی حالت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس بحران کا خاتمہ یا تو اس نظام کے ٹوٹ پھوٹ جانے یا پھر داخلی سطح پر ایک اعلا درجے کی نئی تنظیم حاصل کر لینے کی صورت میں ہوتا ہے۔ کائناتی مظاہر (خاص طور پر کیمیائی مظاہر) کی یہ تشریح ایلیا پری گوگین نے کی جس پر انھیں 1977ء میں نوبل انعام ملا۔

متن بھی ایک غیر پابند نظام کا حصہ ہے۔ قرأت و تعبیر کے مسلسل عمل سے، متن اور تناظر یا دنیا میں تبادلہ جاری رہتا ہے۔ متن دنیا پر اور دنیا متن پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک پیچیدہ و متحرک عمل ہے۔ اس کے نتیجے میں متن بحران کی حالت میں گرفتار ہوتا ہے۔ اس بحران کی حالت سے باہر آنے کی وہی دو صورتیں ہیں، جن کا ذکر کائناتی مظاہر کے سلسلے میں ابھی ہوا ہے۔ جو متن، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی جھاگ سے تشکیل پاتا ہے، وہ قرأت کے دوسرے جدید چکر چلتا اور تاریخ کے نادیدہ افق پر اس کی راکھ بکھر جاتی ہے، جسے ہمارے محققین جمع کرنے کی مشقت میں اپنی عمریں گنوا دیتے ہیں، مگر جس متن کی تخلیق میں، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی گہرائیاں صرف ہوتی ہیں، وہ ہر نئی قرأت سے، نئے تناظر کے روبرو آنے سے، نئے معنی حاصل کرتا ہے یعنی داخلی سطح پر اعلا درجے کی ایک نئی تنظیم حاصل کر لیتا ہے۔ گویا نئے تناظر میں متن کی نئی تعبیر، متن کی طاقت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور ہر تعبیر کے ساتھ متن کی قوت

حیات، بڑھتی جاتی ہے۔ دنیا میں صرف وہی متن باقی رہتے اور "ٹائم بیرئرز" کو عبور کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں جو قرأت و تعبیر کے مسلسل و متحرک عمل کی زد پر رہتے اور ہر تشاد اعلیٰ سطح پر نئی تنظیم حاصل کرتے رہتے ہیں۔ ہر نئی تعبیر، متن کے نظامِ معنی کا باقاعدہ اور نامیاتی حصہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یادگار غالب میں ظاہر ہونے والا متنِ غالب، تفہیم غالب میں پیش ہونے والے متن غالب سے مختلف اور ممتاز ہے!

حواشی

1- نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، حصہ چہارم (مرتبہ سید قدرت نقوی)، لاہور، مجلس ترقی ادب، 2004، ص15

2- الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ وحید قریشی)، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1988، ص 131

3- رولاں بارت، "مصنف کی موت" مشمولہ Modern Criticism and Theory، (مرتبہ ڈیوڈ لاج)، دہلی، پیئرسن ایجوکیشن، 2003، ص149

4- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب، لاہور، الفیصل ناشران، س ن، ص64

5- مشکور حسین یاد، غالب بطریقا، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، 998، ص52

6- پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب، لاہور، نقوش پریس، س ن، ص77

7- الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، لاہور، کشمیر کتاب گھر، س ن، ص101

8- سید عبدالسعید، "شرحیات بہ حیثیت علم — ایک تعبیر" مشمولہ علم شرح، تعبیر اور تدریس متن (مرتبہ نعیم احمد)، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، 1995، ص 71-72

9- وزیر آغا، معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ فردوس، 1998، ص19

10- سلطان باچ نے یہ فرق ایک دوسرے جرمن نقاد Rudiger Zymer کے حوالے سے کیا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"As the word "context" is ambiguous in ordinary speech "cotext' will refer to that written context that

appears immediately at the side of a text, and 'context" to the wider range of references that the text refers to but are not part of the text itself."

(Muhammad Iqbal's Romanticism of Power، ترکی، 2004، ص 11)

11- بحوالہ ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2002، ص 116

12- عنبر بہرائچی، آنند وردھن اور ان کی شعریات، الٰہ آباد، پہچان پبلی کیشنز، 2007، ص 17

13- ایضاً، ص 165

14- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب (محولہ بالا) ص 65-66

15- وزیر آغا، "غالب کے ایک شعر کا پس ساختیاتی تجزیہ" مشمولہ مابعد جدیدیت، اطلاقی جہات (مرتبہ ناصر عباس نیر)، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، 2008، ص 100

16- تفصیل بحث کے لیے برش کا مقالہ "ناقص تناظرات" "Faulty Perspectives"، دیکھیے جوڈی ولاج کی مرتبہ کتاب "ماڈرن کرٹسزم اینڈ تھیوری" میں ص 231 تا 240 شامل ہے۔

17- سٹینلے فش، Is There a Text in This Class، امریکا، ہارورڈ یونیورسٹی، 1980، ص 348

◆◆◆

جدید نظم کی نئی آوازیں

امجد طفیل

ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے زمانی حدود کا تعین کافی مشکل ہو جاتا ہے۔ مختلف رویے، فکری معاملات اور اسلوبیاتی بیان ایک تسلسل سے اپنا سفر جاری رکھتے ہیں کہ انھیں کسی زمانی وقفے میں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ہمارے ہاں جدید نظم کا آغاز تصدق حسین خالد، میراجی اور ن۔ م۔ راشد سے ہوتا ہے اور اب یہ نظم کم و بیش ساٹھ ستر سال کی مسافت طے کر چکی ہے۔ اس دوران میں ترقی پسند فکر، لسانی تشکیلات، وجودیت کے فکری اثرات اور ستر کی دھائی میں اقبال کے سطحی اثرات کو قبول کرنے کے مراحل سے گذر کر اب جدید نظم ایک ایسے مرحلے میں داخل ہو رہی ہے جہاں مختلف فکری دھارے اور اسالیب ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک نیا لہجہ اور ایک نیا آہنگ تشکیل دے رہے ہیں۔

اصنافِ ادب کے ارتقاء پر بات کرنا ہو تو دو تین عوامل کو مدِنظر رکھنا نہایت ضروری ہوتا ہے۔ پہلا عامل تو خود اُس زبان کے ادب اور بالخصوص اُس صنف کا اپنا سفر ہے۔ اس حوالے سے بات کریں تو جدید نظم کی نئی آوازوں پر بات کرتے ہوئے ہمیں خود جدید نظم کے ساٹھ ستر سال کے سفر کو سامنے رکھنا ہو گا۔ میراجی، ن۔ م۔ راشد، مجید امجد، اختر الایمان، آفتاب اقبال شمیم، احسان اکبر اور اختر حسین جعفری نے جدید نظم کے جن امکانات کو کھنگالا ہے اُن کے اثرات ہمیں آگے زیرِ بحث آنے والی نئی آوازوں پر محسوس ہوتے ہیں لیکن خوشی کی بات ہے کہ نئے نظم گو شاعروں نے اِس شاعری کی اندھی تقلید کرنے کی بجائے نظم کی روایت کے اُن عناصر کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی ہے جو اُن کے اپنے اپنے مزاج کے مطابق تھے۔ یوں جدید نظم کی نئی آوازیں اپنے ساتھ ماضی کی بازگشت بھی لیے ہوئے ہیں۔

دوسرا اہم عامل فکری اور سماجی شکست و ریخت اور معاصر سماجی فضا ہوتی ہے۔ گذشتہ پچیس

سال کے دورانیے پر نگاہ ڈالی جائے تو ہمیں پاکستان میں فوجی حکومت کا تسلسل دکھائی دیتا ہے۔ اظہار و بیان کی آزادی کم کم ملتی ہے اور اس پر عالمی استعماری قوتوں کا شکنجہ جو ہمیں روز بروز اپنی گردن پر کستا محسوس ہوتا ہے۔ نوجوان نسل کے لکھنے والوں نے اس فکری اور سماجی صورتِ حال کو نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ تخلیقی انداز میں پیش بھی کیا ہے۔ انہوں نے اپنے سینئر شاعروں سے سیکھا ہے کہ اگر سامنے کی بات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کر دو گے تو اس کی شاعری تو شاید پیدا ہو جائے لیکن اعلیٰ شاعری پیدا نہیں ہو گی۔ اس لیے اُن کے یہاں تمثال، تشبیہ اور استعارے کا برمحل اور تخلیقی اظہار نہایت خوبی سے ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ لسانیاتی سطح پر انہوں نے سطحی مماثلتیں پیدا کرنے سے گریز کیا ہے اور زیادہ گہرے اسلوبیاتی اور تہذیبی عوامل کو اپنی نظموں میں سمویا ہے۔

تیسرا اہم عامل لکھنے والے کا اپنا تخلیقی جوہر ہوتا ہے۔ حوادثِ زمانہ میں سے لکھنے والا صرف وہی اثرات قبول کرتا ہے جو اُس کے اپنے مزاج، ذوق اور تخلیقی ذات کے مطابق ہو۔ اس معاملے میں بھی یہ لکھنے والے کسی گھسے بندھے فارمولے پر عمل پیرا ہونے کی بجائے اور گروہ کی شکل میں بعض موضوعات اور اسالیب کو دہرانے کی بجائے اپنی الگ الگ شناخت بنانے میں مصروف ہیں کیونکہ تخلیق، تخلیق کار کی انفرادیت سے پروان چڑھتی ہے، یکسانیت سے نہیں۔

اپنے اپنے شعری اور تخلیقی تجربات کو انفرادی رنگ میں بیان کرنے کے باوجود ان لکھنے والوں میں طرزِ احساس کی یکتائی موجود ہے۔ ان کے موضوعات ایک دوسرے سے لگا کھاتے ہیں۔ ایک عہد میں ایک معاشرے میں زندگی گزارتے ہوئے اور جیسی صورتِ حال میں رہتے ہوئے طرزِ احساس کی یکتائی فطرتی اور نارمل بات ہے لیکن ان لکھنے والوں نے اپنے انفرادی تخلیقی جوہر کو کسی مشترکہ مقصد یا نظریہ کار کے سامنے سرنگوں نہیں کیا بلکہ اپنے انفرادی اظہار سے خود کو اس یکسانیت سے بچایا ہے جس کی بدولت یہ کچھ لکھنے والے ایک دوسرے سے مربوط تو نظر آتے ہیں لیکن آگے چل کر احساس ہوتا ہے جیسے انہوں نے اپنے تخلیقی جوہر کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا ہے۔

آئندہ صفحات میں جن نظم گو شعراء کی تخلیقات پر بات ہو گی یہ وہ ہیں جو 1980ء کی دہائی میں اردو شاعری کے منظر نامے پر نمایاں ہوئے اور جو اب اپنی زندگی کی چوتھی دہائی میں سفر کر رہے ہیں۔ یہ نظم گو شاعر اپنے تخلیقی تجربے میں کن بلندیوں کو چھوتے ہیں اس کا صحیح ادراک تو چند دہائیوں سال بعد ہی ہو گا

لیکن اب بھی ان کی نظموں میں ایسے امکانات موجود ہیں جو اردو نظم کے روشن مستقبل کی نوید سمجھے جانے چاہئیں۔ جاوید انور، ابرار احمد، اظہر غوری، علی محمد فرشی، رفیق سندھیلوی، اعجاز رضوی، شفیق احمد خان، انوار فطرت، سعید احمد، داؤد رضوان، تابش کمال، سلمان صدیق، روش ندیم، کوثر محمود، خالد علیم، یاسمین حمید، عشرت آفریں، ثروت زہرا، حمیدہ شاہین اور بشریٰ اعجاز چند نام ہیں جن کی تخلیقات کا تجزیہ ہم آئندہ صفحات میں کر رہے ہیں۔

جاوید انور کے اب تک دو شعری مجموعے ''شہر میں شام'' اور ''اشکوں میں دھنک'' شائع ہو چکے ہیں۔ جاوید انور کا کہنا ہے کہ وہ زندگی کو نظم کرنے کے قائل ہیں۔ ''زندگی جس میں موت بھی ہے۔ زندگی جو ایک ڈرامائی آہنگ ہے اور ڈرامائی آہنگ جو آپ کو کارخانۂ حیات کے ہر نظام میں نظر آئے گی۔'' انسانی زندگی کے بارے میں جاوید کا یہی نقطۂ نظر ہے جو اس کی نظموں میں فکری کشادگی اور تنوع پیدا کرتا ہے۔ جاوید انور اپنی نظم مختلف کینوز میں تخلیق کرتا ہے اس حوالے سے ہم اُسے اردو نظم میں اختر حسین جعفری کی اگلی کڑی قرار دے سکتے ہیں۔

موضوعاتی سطح پر جاوید انور کے یہاں تنہائی، لایعنیت اور فرد کی بے چارگی بار بار اظہار کرتے ہیں۔ سماجی ماحول کی جبریت اور خارجی حالات کا شکنجہ اُسے اپنی گردن کے گرد کسا محسوس ہوتا ہے۔ جاوید انور کا تخلیقی وجدان، معروضی جبریت کے حصار کو توڑنے کی سعی لاحاصل ضرور کرتا ہے لیکن ناکامی اُس کے ہاں شکستگی اور ناکامی کے جذبات پیدا نہیں کرتی بلکہ اُمید اور تبدیلی کی خواہش میں سعیِ پیہم میں مصروف رہتا ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں ''نیو تماشا'' ''کھلے پانیوں کے نواح میں'' ''تم کیوں تو کیوں'' ''مراجعت'' ''کس حبس کا موسم ہے'' ''ریچھ کیوں ناچتا ہے'' اور ''بوڑھا شرابی۔ ایک مکالمہ'' قابلِ ذکر ہیں۔

جاوید انور کی نظموں کا منظرنامہ زیادہ تر شہری زندگی اور شہری زندگی کے لوازمات سے تیار ہوا ہے۔ شہر کبھی روشن فکری انسانی حوصلہ مندی اور ترقی کی علامت ہوا کرتے تھے لیکن یہ شہر جو جاوید انور کی نظموں میں آباد ہے زنداں سے بس تھوڑا سا ہی مختلف ہے اس کی فصیلوں کے اندر اماں کم ہے اور اذیت زیادہ مثلاً اس کی نظم ''چھبیسویں سالگرہ پر طویل خود کلامی'' میں ایک اقتباس ہے:

''مگر اے موت

ہاں اے موت ہم تجھ سے نہیں ڈرتے

ہمارا خوں طلوں کی جبینوں پر اپنے اصلی رنگ میں لکھا ہوا ہے

دیکھ ہم ہی تو مشین میں گریس کی مانند پستے ہیں

تجھے سرپاؤں کی ٹھوکر پہ لکھتے ہیں!

ہمیں تو زندگی سے خوف آتا ہے

زندگی!

دائرہ دائرہ زندگی

ڈائری پام کی بڑھتی ہوئی مقدار شب تیندون

دن کا آغاز...... اخباری حروف گمی

سیہ فام آزادیوں کی حکایات میں گورے کردار

آبادیوں سے پرے گندگی ڈھیر پر بارکروماؤں کے

مسیح باپ کا خون بیٹے کے ہاتھوں

وہی گھوڑا آگے بڑھانے پہ جھگڑا

وہی پانی پہلے پلانے پہ جھگڑا

وہی شام تک شہر کی سب بڑی چھوٹی سڑکوں

کے چکر رفتار کا بے فیض سالک طواف اور

حکومت کی مہریں لگے کاغذوں کو سلام

اور خوابوں کا کہرام

اور شام

اور ڈائری پام!　　　　　　　　(شہر میں شام ص 78-76)

جاوید انور اپنی نظموں میں تمثیلیں تراشتے ہیں اور زبان کو بے جا تکلفی سے روزمرہ کے بیانیہ انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ جاوید انور کی نظمیں بحیثیت اپنا ایک الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ اسی لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اپنی نسل کے نہایت معتبر نمائندے کے طور پر اپنی پہچان بنا رہے ہیں۔

ابرار احمد کی نظموں پر مشتمل کتاب "آخری دن سے پہلے" ہمیں ایک بہت اچھے نظم گو سے ملواتی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ابرار احمد اپنے دوسرے ہمعصروں کی طرح انسان کی تنہائی، بے چارگی، لاحاصلی، ذلت اور ہزیمت کو اپنا موضوع بناتا ہے لیکن وہ صرف ان موضوعات کے خارج تک خود کو محدود نہیں رکھتا بلکہ ان کے باطن میں پوشیدہ اس روحِ عصر کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے جس کے یہ سب مظہر ہیں۔

لسانی سطح پر "ہوا" کا لفظ ابرار احمد کی نظموں میں نہایت متنوع معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ کبھی یہ ہوا زمانے کا مترادف بن جاتی ہے اور کبھی تاریخ بن کر ماضی کے گنبد کو کھوجتی ہے۔

دن نکلتے ہیں، بکھر جاتے ہیں
شہر بستے ہیں اُجڑ جاتے ہیں
دستکیں آہنی دروازے پر
سر کو ٹکرا کے پلٹ جاتی ہیں
گنبد خامشی کرتا ہی نہیں
چلتی رہتی ہے ہوا
کھیتوں میں، ڈھلانوں میں
اور اپنے ہی تلاطم میں اُتر جاتی ہے
ہر طرف پھول بکھرے جاتے ہیں
دل کی مٹی پہ کوئی رنگ اترتا ہی نہیں　　(تم جو آتے ہو، ص 37-38)

ابرار احمد نے اپنی شاعری میں امیجز کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ لیکن جو بات اُسے اپنے دیگر ہمعصروں سے جدا کرتی ہے وہ تاریک امیجز (Dark Images) ہیں۔ موت، رات، تاریکی، اندھیرا، دھند اور ان سے متعلق امیجز اُس کی شاعری میں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ ابرار احمد ان امیجز سے زندگی کی بے معنویت، لغویت، افسردگی اور بے چارگی کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس حوالے سے اُن کی نظم "کیسے اتروں پار" کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

میں نے تیرے ساتھ سمندر پار کیا

مگن ذروں کا

خوابوں اور آوازوں کا

اور انجان جزیروں کی تجارتوں کا

موت کی کالی لہروں سے بچ کر نکلا ہوں

تیرے ہاتھوں کی کشتی میں

اور اب تیرے بدن سے گرتی

بوندوں کی جھنکار میں سویا رہتا ہوں

ساحلِ یاد

اندھیرے کی نمناک پھوار

ٹھنڈی ریت پر گرے پڑے ہیں

تیری سانسوں کے پتوار

اور اب یہ۔۔۔۔۔ آگ اور سمندر

کدھر گئے تیرے ہاتھ ۔۔ ؟ (کیسے اترول پار ص 95-96)

ابرار احمد کی نظموں میں ایک اور اہم حوالہ یادِ ماضی ہے۔ یادِ ماضی کبھی ہماری شاعری میں باعثِ عار سمجھا جاتا تھا اُسے ہمارے عہد کے شاعروں نے بغیر قنوطیت یا ماضی پرست کے پیش کیا ہے۔ ابرار احمد اور اس کی قبیل کے شاعر جب اپنے دیہات اور قصبوں کی فضا کو یاد کرتے ہیں جسے چھوڑ کر وہ اب شہری تمدن میں رچ بس گئے ہیں تو اُن کے لہجے میں وہ پیار اور اپنائیت جھلکتی ہے جو بچھڑی محبوب کے لیے مخصوص رہی ہے۔ "قصباتی لڑکوں کا گیت" اس طرزِ احساس کا نہایت خوبصورت اظہار ہے اور ابرار احمد کی نظم "سارہین" اس طرزِ احساس کو عالمی تناظر میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔

نئی نسل کے نظم گو شاعروں میں شامل اظہر غوری کا اختصاص یہ ہے کہ اُس نے "غیر مشروط محبت" کے نام سے جو کتاب شائع کی ہے۔ اس میں شامل نظمیں، غزلیں، گیت اور نثری نظمیں بھی موضوعاتی وحدت اور طرزِ احساس کے اعتبار سے ایک طویل نظم میں ڈھل جاتی ہیں۔ شاعر نے پوری کتاب کو تین فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔ فصلِ حاصل، فصلِ فاصل اور فصلِ واصل۔ یہ تینوں فصلیں مل کر

اُس باب کی تکمیل کرتی ہیں جس کا نام غیر مشروط محبت ہے۔ اظہر غوری اپنی شاعری میں عورت اور مرد سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ اُن کے درمیان تعلق کسی بھی نوعیت کے تحفظ، شرط، عہد، قسم، پابندی، ضمانت، وعدے وغیرہ سے آزاد ہونا چاہیے۔ اس بات سے قطع نظر کہ کیا ایسا عملی طور پر ہونا ممکن بھی ہے یا نہیں۔ نظری سطح پر محبت کی یہ نظریہ سازی رومانوی طرزِ فکر رکھنے والے افراد کے لیے اپنے اندر کشش رکھتی ہے۔

اظہر غوری نے اپنی زیر نظر کتاب میں شخصی واردات کو سماجی صورت حال کے ساتھ ملا دیا ہے۔ بنیادی طور پر اُس نے اِس میں مکالمے کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ ایک ایسا طویل مکالمہ جو عورت اور واحد متکلم کے درمیان ساری کتاب میں جاری رہتا ہے۔ شاعر نے ڈرامائی عنصر سے خاص مدد لی ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر اس مجموعہ کلام میں شامل نظمیں، غزلیں اور گیت اپنی اپنی جگہ پر مکمل فن پارے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ایک بڑے دائرے میں ایک دوسرے کا جز ولاینفک بھی ہیں۔

موضوعاتی سطح پر شاعر نے اپنی اس کتاب میں سماجی زندگی کی ناہمواریوں، ناآسودہ گھریلو ماحول، محبت کی شخصی واردات، عظیم مفکروں کے تصورات اور اس کے ساتھ زمان و مکاں اور حیات و کائنات کے مسائل۔ غرض شاعر نے اپنی شاعری میں بڑی کینوس پر دیوار گیر تصویر بنائی ہے اور فنی مہارت اور چابکدستی کا ثبوت یہ ہے کہ اس تصویر کا ہر ٹکڑا بھی اپنی اپنی جگہ مکمل ہے۔ یہاں اظہر غوری کی ایک نظم "خبر" درج کی جاتی ہے جس سے کتاب کے اسلوب اور مزاج کی کچھ نشاندہی ہو جاتی ہے۔

یہ ذرائع ابلاغ کی کوتاہی ہے
کہ تمہیں خبر نہیں
دورِ غلامی لد چکا ہے، محراب بھی
تم متلاشی ہو
اپنی ان کہی چاہت کے سوال پر شدتِ عشق کے جواب میں
اپنے کمالِ جدل کے مستقل ثنا خواں کی
اپنی دانش ذات کے اندھے معتقد کی
اپنے مقابل بے جو وریز ستائش کیش کی
اپنے پندار اور انتخاب کے لیے کلمہ گو کی

تم متلاشی ہو:

اپنی متانت و مدارت پر مدحت سرائی کی
اپنی نوازش و عاطفت پر مسلسل اظہارِ ممنونیت کی
اپنے تصورِ حکم پر عنصرِ تعمیل کی
اپنی ابتدائی بولی پر جنسِ غلام کے حتمی حصول کی
اپنے انفرادی کرب کی خاطر اجتماعی غم گساری کی
اپنے تدریجی آشوب کی صورت میں بے دریغ قربانی کی

تم متلاشی ہو:

کارِ جہاں کی مدت میں غیر معینہ تعطیل کی
سفرِ رفاقت کے ہر قدم پر بسیرے کی
ورقِ زندگی پہ لکھی ہر سطر میں حرفِ محبت کی
میرے اُدھورے پن کو الحوامس رکھ کر اپنی تکمیل کی

تم متلاشی ہو:

اپنے ناز و ادا کے حضور دست بستہ
طبقاتی شعور سے ماورا، ایک فرماں بردار غلام پر فرماں روائی کی

یہ ذرائع ابلاغ کی کوتاہی ہے
کہ اُسے خبر نہیں
اور اب بھی میں موجود ہوں
رشتوں کے اس تاریک بردہ اعظم کی منڈی میں
ایک بے چہرہ بکاؤ غلام کی مانند

(غیر مشروط محبت ص115-116)

اظہر غوری لسانی اعتبار سے ایک مشکل پسند شاعر ہے۔ وہ اپنی نظموں میں بہت سے ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جنہیں عام طور پر شاعری کے الفاظ نہیں سمجھا جاتا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اُردو زبان میں پنجابی، عربی اور فارسی کے الفاظ بڑی بے تکلفی سے استعمال کر جاتا ہے لیکن اُس کے قاری کے لیے اتنی بے تکلفی سے اُس کی نظمیں پڑھنا ممکن نہیں۔

اظہر غوری کی نظموں میں لہجے کی بلند آہنگی بھی پڑھنے والے کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ اس بلند آہنگی کے ساتھ شکوہِ لفظی نظم میں ایسی طرز کی تشکیل کرتا ہے جو صرف اظہر غوری سے خاص ہے۔ اپنی نظموں میں شاعر ہمیں ایک حوالے سے خواب دیکھتا محسوس ہوتا ہے۔ اُس کا خواب ایک ایسی دنیا کی تشکیل کا خواب ہے جس میں غیر مشروط محبت کے فلسفے کی عملی تصویر سامنے آ سکے۔

علی محمد فرشی بنیادی طور پر امیجسٹ (تمثال نگار) ہے۔ وہ اپنی نظموں میں نادر تمثالیں تراشتا ہے۔ وہ لفظوں کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ ان میں معنی کے مختلف شیڈ اُبھرنے لگتے ہیں۔ علی محمد فرشی اپنے تجربے کو نظم کا روپ دینے کے فن سے واقف ہے۔ "زندگی" میں اُس نے بالکل سامنے کی بات کو تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔

تم سو سکتی ہو
میرے خوابوں کے بستر پر
گہری نیند
میرا جگراتا پورا ہونے سے پہلے پہلے
تم چُن سکتی ہو
میرے چاروں جانب اُگنے والی
خودرو سبز اُداسی
پیلی دھوپ اترنے سے پہلے پہلے!
تم لکھ سکتی ہو
میری نظموں کے پیڑوں پر

اپنا نام
لفظوں کا جنگل کٹنے سے پہلے پہلے!

(زندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں ص40)

علی محمد فرشی کے اب تک چار شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے'' (نظمیں) رکھو لال پرندہ ہے (ماہیے) علینہ (طویل نظم) اور زندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں (نظمیں)۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تخلیقی جوہر کو مختلف سانچوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ ان چاروں کتابوں کی قرأت کرتے ہوئے طرزِ احساس کی یکسانیت ملتی ہے اور خیال آتا ہے کہ یہ سب تخلیقات ایک ہی شاعر کے بطن سے پھوٹی ہیں۔

''علینہ'' علی محمد فرشی کی طویل نظم ہے جس کے متعلق ہمارے عہد کے نامور نظم نگار ضیا جالندھری نے لکھا ہے کہ:

> ''علینہ ان نظموں میں سے ایک ہے جن کے ساتھ آپ live کرتے ہیں اور جو آپ کی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں۔ یہ بیک وقت ایک نظم بھی ہے اور کئی نظمیں بھی۔ اس طرح یہ مستقبل کی طویل نظم کی ایک نئی جہت بھی معلوم ہوتی ہے۔ جب ہم لوگ اپنے زمانے میں نظم کو پانچ ٹکڑوں میں تقسیم کرتے تھے تو اس زمانے کا نقاد اسے ایک نظم ماننے سے انکار کرتا تھا۔ بعدازاں اسے تسلیم کر لیا گیا لیکن علی محمد فرشی اس سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ اس نے چونسٹھ اکائیوں کو جوڑ کر ایک بڑی اکائی بنائی ہے یوں زندگی کی مختلف حقیقتوں اور صداقتوں کے مختلف رنگوں کو یکجا کر کے ایک منفرد نظم تخلیق کی ہے۔ ''علینہ'' ایک شاہکار نظم ہے جو تخلیق نہیں کی جاتی بلکہ ہو جاتی ہے۔ کئی برس جب میں نے حلقۂ اربابِ ذوق راولپنڈی میں اس کی نظمیں سنیں تو میں نے اسی وقت محسوس کر لیا تھا کہ اس کے لفظوں میں ایک روشنی ہے جو مفہوم اور معنی سے بالا ہے۔ جسے یہ نعمت مل جائے استاد ہو گیا جانیے۔''

ضیا جالندھری کا یہ طویل اقتباس نقل کرنے کی ضرورت اس لیے پڑی کہ میں نے علی محمد فرشی

کی نظم "ملبہ" کا مطالعہ نہیں کیا لیکن نظم سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے احباب سے اس کا تذکرہ ضرور سنا ہے اس لیے میرے خیال میں اس نظم کو زیرِ نظر مضمون میں شامل کرنا ضروری تھا۔

رفیق سندیلوی کا غالب رجحان بھی تمثال کاری کی جانب ہے اور اس پر وہ اپنی نظموں میں بت کو زیادہ پھیلا دیتے ہیں جس سے اُن کی نظم کی معنویت کا تعین دشوار ہو جاتا ہے۔ رفیق سندیلوی نسل کے پرگو شعراء میں سے ہیں جس نے غزل اور نظم ہر دو اصناف میں اپنے تخلیقی جوہر دکھائے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں انسانی وجود اور اس کائنات کے مابین رشتے کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ مثلاً یہاں اُن کی نظم "گیند نما شفاف شیشہ" کا حوالہ دیا جا سکتا ہے جس میں اشیاء کے ظاہر اور باطن کے درمیان جو ربط ہے اُسے موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو

محدب
جل سے بھرا ہوا
گنبد نما
شفاف شیشہ
جس میں سے
چیزیں بڑی معلوم ہوتی ہیں
یہ دیکھو
اک چیونٹی
ہشت پا کیڑے کی صورت
چل رہی ہے
اوس کا قطرہ
مسقف حوض کے مانند
ساکن لگ رہا ہے
ریت کا ذرہ
پہاڑ کی طرح

افلاک کو چھوتا ہوا

محسوس ہوتا ہے

گھنے پانی میں

جرثومے کی جنبش پر

گماں ہوتا ہے

جیسے شیر نے انگڑائی لی ہو

بالہ خورد و کلاں میں

عمر بھر

چھوٹا بڑا کرنے کے چکر میں

بندھی رہتی ہیں نظریں

ایک تہہ دار منظر میں

ازل سے جاتی ہیں

بلیلا

چلیوں کی سرد صحرا میں

جب اس گنبدِ نما

شفاف شیشے سے گزر کر

ایک مرکز پر

شعاعیں جمع ہوں گی

سامنے جو چیز ہو گی

جل اٹھے گی

مندرجہ بالا نظم کو ہم رفیق سندیلوی کے اسلوب کی نمائندہ نظم قرار دے سکتے ہیں ورنہ اس کا یہ اسلوب اُن کی دیگر نظموں جیسے "مجھے اپنا جلوہ دکھا"۔۔۔۔۔"تری دیو مالا میں"۔۔۔۔۔"بیج اندر ہے"۔۔۔۔۔"یہ ادوہ اُڑ رہا ہے"۔۔۔۔۔"عجب پانی ہے" اور "سرخ کنبل" وغیرہ میں بھی نمایاں ہے۔ رفیق سندیلوی براہِ راست تخاطب

سے گریز کرتا ہے۔ وہ سیاسی و سماجی معاملات کو قلم بند نہیں کرتا بلکہ انسانی زندگی کے حوالے سے عمومی نوعیت کے سوالات پوچھتا ہے۔

اعجاز رضوی کی نظموں میں زندگی کی میکانکیت، انسان کی گم شدگی، معاشی تفاوت، سیاسی منظر نامہ اور تخلیقی رویوں کی موت جیسے موضوعات بڑی فراوانی سے ملتے ہیں۔ ان سب کے ساتھ ساتھ محبت کی دھیمی آنچ ہے اور ذاتی محرومیوں اور شکستہ خواہشات کا انبار ہے جس سے اُس نے اپنی شاعری کا خمیر تیار کیا ہے۔ اعجاز رضوی کی شاعری میں طبقاتی مسائل کی پیش کش بھی ہے لیکن اُس کی لے بہت دھیمی ہے۔ موجودہ انساں کی حالتِ زار کو بیان کرتی اعجاز رضوی کی نظم "کل اور آج" ایک المیے کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو ہر انسان کی تقدیر ہے۔

بات ہے گزرے وقتوں کی جب
آسماں پر ستارے زمیں پر بشر تھے
رفتہ رفتہ زمانہ بدلنے لگا
آسماں سے ستارے زمیں سے بشر
اور بشر سے بشر دور ہونے لگے
بات ہے گزرے وقتوں کی جب ہر طرف نور تھا
خشک سے خشک دھرتی کے سینے پہ بھی
اکا دکا شجر تھے اور ان میں کہیں کچھ نہ کچھ بور تھا
اب شجر ہیں نہ ان پر پرندے بلاتا ہوا بور ہے
بس اندھیرا ہے اور ٹھوکریں مارتا اک سنہری سا سایا ہے
اور اک کراہوں میں لپٹا ہوا آدمی ہے

(بہت سے دکھ ہیں ص 19)

اعجاز رضوی نے بعض اوقات بہت پٹے ہوئے موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں لیکن ان نظموں میں بھی وہ بیان کی تازگی پیدا کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ مثلاً اس کی مختصر نظم "ایک سفاک مکالمہ" طبقاتی شعور کو بیان کرتی ہے۔

کالی سڑکیں
سرخ چہرو
آتش دان میں جلتی لکڑی
وہ لہ باری

بھوکا بچہ
سوکھی چھاتی
روتی آنکھیں
خالی ہانڈی
یہ سب سوچ کے کیوں مرتے ہو
بولو آج کلب چلتے ہو　　　("بہت سے دُکھ ہیں" ص 23)

اعجاز رضوی کی نظموں کا بنیادی استعارہ خواب ہے۔ خواب کی تخلیقی معنویت شاعروں کو ہمیشہ اپنی جانب متوجہ کرتی رہی ہے۔ اعجاز رضوی نے بھی اپنی شاعری میں خواب کے استعارے میں پوشیدہ مختلف امکانات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں "پکچر گیلری"، "خواب فقط ہیں خواب"، "خواب"، "خوابوں کا سوداگر" اور "کیمیا گر سے آخری سوال" پیش کی جا سکتی ہے۔

اعجاز رضوی کی ایک خوبی اُس کے اسلوب کی سادگی اور روانی ہے۔ وہ سیدھے سادے انداز میں سادہ الفاظ میں براہ راست بات کرتا ہے لیکن اُس کا یہ انداز اپنے اندر بھرپور شعریت رکھتا ہے۔ سادگی میں پرکاری کی یہ ادا اعجاز رضوی کو اپنے ہم عصر نظم نگاروں میں نمایاں بھی کرتی ہے اور اس بات کا اعلان بھی کرتی ہے کہ حقیقت نگاری کے بیانیہ انداز میں اب بھی بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔

شفیق احمد کا شمار اُن لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنہوں نے گزشتہ پندرہ بیس سالوں میں اپنی بھرپور تخلیقی توانائی کا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے بہت زیادہ لکھنے کے باوجود اپنے ایک خاص معیار کو قائم رکھا ہے۔ شفیق احمد نے اپنی نظموں میں موضوعاتی تنوع سے کام لیا ہے۔ اُس کے ہاں سب سے مضبوط تخلیقی حوالہ تو اُس کے اپنے داخلی تجربات اور اُس کے جذبات ہیں۔ شفیق احمد نے اپنے قلبی واردات کو موزوں الفاظ سے گہری تاثیر دینے کی کوشش کی ہے۔ اُس کی شاعری میں ہمیں موت اور فنا کی آفاقی

کیفیات وجودی کشمکش میں ڈھل کر آتی ہیں۔ اُس کی نظم "ماتمی شام" ان کیفیات کا اچھا اظہار ہے۔

بجھ گئے شمعِ جاں کے سب دیے
آ گیا دل میں ہجر کا موسم
پھیلتی جا رہی ہے شامِ ملال
عکس بے نور ماتمی شام میں
اور ہر رات بین کرتی ہوئی
اپنے ہمراہ درد لاتی ہے
سوئے زخموں کو پھر جگاتی ہے
ایسے موسم میں ایسے عالم میں
کام آئے نہ یاد کا موسم
غم کو دونا کرے خوشی کی بات
پیار کے دشت میں بھٹکتے ہوئے
کارِ بے سود کی راہِ نجات　　　　("درد جب جاگتا ہے" ص 112)

شفیق احمد نے اپنی نظم میں بعض اسلوبیاتی تجربے بھی کیے ہیں جیسے اُس کی کتاب "ابھی وقت ہے کہیں لوٹ چل" کی نظمیں ایک ہی بحر میں لکھی گئی ہیں۔ جس سے مختلف نظموں میں ایک باطنی ربط قائم ہو گیا ہے۔ اس کتاب کی نظمیں اپنے اندر موضوعاتی وحدت بھی رکھتی ہیں کہ شاعر نے ان نظموں میں اپنی قلبی واردات کو غمِ دنیا سے آ موفت کر دیا ہے۔ یوں اُس کی نظم میں ایک الگ رنگ پیدا ہوا ہے۔ اس رنگ کی عکاسی شفیق احمد خان کی نظم "ترا خواب نیند کی خاک میں" میں خوبی سے ہوئی ہے۔

یہ جو دل میں شعلۂ خیال ہے کسی قتل گاہ سے کم نہیں
تجھے رات رات کو سوچنا یونہی دیر تک
کسی اک گناہ سے کم نہیں
میں نہ جانے کب سے کھڑا ہوں اپنی شکست کے کسی موڑ پر
ترا درد مجھ کو جگائے رکھتا ہے رات بھر

ترا ہجر جاں پہ عذاب ہے

کوئی حشر دل میں اٹھائے رکھتا ہے رات بھر

مجھے صبح دم کوئی نیند آتی ہے موت سی

مرا دل یہ چاہے پڑا رہوں

اسی طور بستر قبر میں

تہ خواب خندگی خاک میں

مرے سے مرے جگ مرے زخم ہیں

مرا اضطراب گواہ ہے ترے عشق کا

کہاں بس چلے مرا ترے درد کے سامنے

ترا درد بھی کسی بادشاہ سے کم نہیں

(ابھی وقت ہے کہیں لوٹ چل، ص 96-97)

اب شفیق احمد خاں نے بعض موضوعات پر مسلسل نظمیں لکھنے کا جو سلسلہ شروع کیا ہے وہ جدید اردو نظم میں نئے امکانات کی تلاش سے اس سلسلے کی چار نظمیں "سویرا ۸۲" کے شمارے میں شائع ہوئی ہیں جو "رات" کی مختلف کیفیات کو گرفت میں لیتی ہیں۔

انوار فطرت کا نظمیہ مجموعہ "آب قدیم کے ساحلوں پر" ہم عصر نظم میں ایک منفرد آواز کی نوید سناتا ہے۔ انوار فطرت نے اپنی شاعری میں دیو مالا اور خصوصاً ہندو دیو مالا کے رموز و لازم کو بہت خوبصورتی سے برتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنی نظموں میں ہندی الفاظ اور ہندی آہنگ کو بھی سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ انوار فطرت کی نظم "جیج اری اوسہ سنگھ کی جیج" خصوصی حوالے کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے۔

آٹھویں دن!

ایسا کوئی اپائے ہو سکتا ہے

جیون کی زنجیر سے باہر

گرے پڑے اس جلتے سمے دھتے کو

پھاند کے تو آ جائے

بول ارے، او مہا سنگھ میں بیٹھے
غصے والے لال بھبھوکے دھڑ دھڑ کرتے دن!

(آبِ قدیم کے ساحلوں پر، ص 19)

قدیم عہد قدیم تہذیبیں، اساطیر اور قصے کہانیاں انوار فطرت کے تخلیقی وجدان کو انگیخت کرتے ہیں۔ ہر شاعر کے لیے بعض چیزیں دلچسپی کا باعث ہوتی ہیں اور اس کی تخلیقی ذات میں تحرک پیدا کرتی ہیں۔ انوار فطرت کے لیے یہ (Source of inspiration) عہد قدیم اور اُس سے وابستہ قصے کہانیاں اور علامتیں ہیں۔ وہ سب سے زیادہ وقت کی جبریت سے متاثر ہوتا ہے۔ گزرتا وقت انسانوں کو، چیزوں کو اور مکانوں کو کیسے بدل کر رکھ دیتا ہے اس کا بہت خوبصورت اظہار ہمیں انوار فطرت کی نظموں میں ملتا ہے۔

"وقت کا جبر بھی کیسا ہے
تجھ کو تو نہیں رہنے دیتا
مجھ کو میں نہیں ہونے دیتا
جسموں کی یکجائی کہیں کرتا ہے
روحیں اور کہیں چھوڑ آتا ہے　　　　(آبِ قدیم کے ساحلوں پر، ص 80)

انوار فطرت کی نظمیں اپنی فکری تازگی اور اسلوب کی چاشنی کے باعث قاری کو عجیب لطف دیتی ہیں مگر اس کی مشکل پسندی اُسے قبولِ عام شاعروں کی صف میں شامل نہیں ہونے دیتی۔

سعید احمد کا مجموعہ "بے آب آئینوں کے شہر میں" شاعر کے زندگی کو نقش کرنے کے رجحان کو سامنے لاتا ہے۔ سعید احمد زندگی کو متنوع زاویوں سے دیکھتا ہے اس لیے اُس کے ہاں موضوعاتی تنوع قاری کو چونکاتا ہے۔ اُس کی نظموں میں جذبوں کی کوملتا بھی ہے اور حالات کی سخت کوشی بھی، دوانسانوں پر ہونے والے "تقدیر کے ستم" کا بھی مشاہدہ کرتا ہے اور شہر کی پرظلمت فضا بھی اُسے اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ "بے آب آئینوں کا شہر" سعید احمد کے ارد گرد پھیلا ہے اور وہ اس شہر میں خود اپنا عکس بھی گم کر چکا ہے۔ اُس کی نظم "بے آب آئینوں کے شہر میں" ملاحظہ ہو

تجھے سوچنے کی سزا ذہن کی نارسائی کا چرچا

ترے ساتھ چل کر

رہِ عشق میں دھول ہوتا

فقط خود کو طرفہ تماشہ بنانے کی کوشش کا پرتو

میں پھر بھی

دھنک رنگ سے خواب کے شبنمی موتیوں کو

گلاب آنکھ کی پتیوں پر سجا کر

بہت خوش بہت خوش ہوا ہوں

مبادا زمانے کو میری خوشی کی خبر ہو

زمانہ

جو احساس کے بانجھ پن کا شکار آج تک ہے

زمانہ

جو احساس کے بانجھ پن کا شکار آج تک ہے

زمانہ

جسے ضد بعلوں کی فصلیں اٹھاتے سوئے کعبۂ دل میں سجدے کی عادت نہیں ہے

میں کب سے

زمانے کے ڈر میں

تری چاہتوں کے اثر میں

کئی بار بیدہ خیالوں کی انگلی پکڑ کر کھڑا ہوا

کہ شاید کوئی راہ نکلے

(کہ تو لاکھ بے سمتی شوق کے عہد میں دل کا ہر اک گمان و یقیں ہے)

مگر اس کا حاصل بھی لا حاصلی کے سوا کیا؟

مرے شہر میں تو

بڑی عمر کی لڑکیوں سے
محبت کی کوئی روایت نہیں ہے

(بے آب آنکھوں کے شہر میں' ص 26-27)

سعید احمد کی نظمیں اپنے اندر غزلیہ آہنگ بھی رکھتی ہے۔ اُس نے اپنی شاعری میں تازہ تمثالیں تراشی ہیں۔ اُن کی نظموں میں روزمرہ کے عام تجربات سے لے کر سنجیدہ فکری مسائل کو شعری پیکر میں ڈھالنے کی سعی ملتی ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ سعید احمد اپنے تخلیقی امکانات کو کھنگال کر نئی راہ بنانا چاہتا ہے۔

داؤد رضوان کے شعری مجموعے کا نام "سناٹا بولتا ہے" ہے۔ وہ اپنی نظم کو کسی خیال پر استوار کرتا ہے اور مختلف امیجز میں اپنی نظم کی تشکیل کرتا ہے۔ داؤد رضوان اپنی نظم کے مرکزی خیال کو مربوط اور منطقی ربط میں آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ اسے مختلف ٹکڑوں میں جوڑتا ہے۔ "سناٹا بولتا ہے" میں ہمیں شاعر کے اندر کا سناٹا سنائی دیتا ہے جسے شاعر نے خارجی استعاروں میں ہمارے سامنے منکشف کیا ہے۔ داؤد رضوان اپنی نظموں جیسے "ناممکن کا ممکن" میں زندگی کے Paradoxes کا سامنا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ تلخ حقیقتوں سے آنکھیں نہیں چراتا اور نہ ہی سماجی جبریت کے سامنے سپر ڈالتا ہے بلکہ وہ خارجی اور باطنی دنیاؤں کو ایک دوسرے سے ملانے کی کوشش کرتا۔

"شام دل گرفتہ ہے
بے وجود تنہائی
چار سمت پھیلی ہے
دھند کی رداوڑھے
خواب اگلے وقتوں کے
سرخ رو جھیل آنکھوں میں
لہلہا اُٹھتے ہیں
بوند بوند تاویلیں
خواہشات کا ایندھن
سرد کر نہیں سکتیں

داؤد رضوان نے مختصر نظموں کے ساتھ ساتھ طویل نظم لکھنے کا بھی تجربہ کیا ہے اس سلسلے میں اُس کی نظم "شامِ ہجر میں مکالمہ" قابلِ ذکر ہے جسے پانچ ٹکڑوں میں تخلیق کیا گیا ہے۔ اس نظم کا ہر ٹکڑا خیال کی ایک نئی جہت کو سامنے لاتا ہے۔ شامِ ہجر ہے اور یہ شام شاعر کے سامنے کئی طرح کے امیجز لاتی ہے۔ لاحاصل گماں اور آخر میں نہ کوئی خیال اور نہ کوئی خواب' بس ایک ملال۔ محبت اور محبت میں ہجر کا تجربہ اور اس تجربے کی تپش اردو شاعری کے لیے کوئی نئی بات نہیں لیکن داؤد رضوان نے اس میں خاص نوع کا اختصاص پیدا کیا ہے۔ اسی تسلسل میں ہم داؤد رضوان کی نظم "آنکھیں صحرا سوہیں" دیکھ سکتے ہیں جو سات ٹکڑوں پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں جدید انسان کی مایوسی' بے چارگی اور بے بسی کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ معاصر زندگی میں جس طرح چند لوگ دنیا کے وسائل پر قبضہ کرنے کے لیے انسانوں کا خون پانی کی طرح بہا رہے ہیں۔ زندگی کی ہر اعلیٰ قدر مادی مفادات کی نذر ہو چکی ہے تو رجائیت اور اُمید کا امکان کم کم رہ جاتا ہے۔ شاعر کے لہجے کی تھکن ہمیں اس صورتِ حال کا پتہ دیتی ہے۔

تابش کمال کا پہلا شعری مجموعہ "منظر منظر دھوپ" تو زیادہ تر غزلوں پر مشتمل تھا لیکن اُس میں شامل نظمیں بھی قاری کو اپنی جانب متوجہ کرتی تھیں۔ جبکہ اُس کا دوسرا مجموعہ "مہاجر پرندوں کی نظمیں" اردو نظم میں تابش کمال کے سفر کی روداد ہے۔ تابش کمال نے اپنی نظموں میں فطرت اور اُس کے مختلف مظاہر اور موجودات میں خیر و حسن کی شناخت کی جستجو کی ہے۔ تابش کمال اپنے عہد کے سیاسی و سماجی معاملات کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔ اُس نے خوابوں کے ٹوٹنے اور آئیڈیلز کو شکست خوردہ ہوتے دیکھا ہے۔ مگر ان سب باتوں کا بیان تو تابش کمال کے معاصر شاعر بھی کر رہے ہیں جو بات اُسے دوسرے نظم نگاروں سے ممتاز کرتی ہے وہ اپنے تہذیبی تشخص کا گہرا شعور اور اُس پر اصرار ہے۔ وہ اپنے خارج میں موجود ہر چیز کی نفی کر کے اپنی حیثیت نہیں منوانا چاہتا بلکہ اثبات کے رویے سے اپنے شعری منظر نامے کو وسعت دیتا ہے۔ تابش کمال کی نظمیں "خوں بہا کون دے"' "مستقبل کا ایک منظر"' "اپنی سالگرہ پر"' "خواب آباد"' "ساربان" اور "بے گھری" خاص طور پر قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ تابش کمال کی نظموں میں شعریت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ وہ بڑی خوبصورت تراکیب تراشتا ہے۔ نظم ایک فطری بہاؤ میں آگے بڑھتی ہے۔ اُس کی نظم "مستقبل کا ایک منظر" ملاحظہ ہو

عجیب رُت ہے

گلاب کے شاخچوں سے چمٹی ہر ایک تتلی مری ہوئی ہے
تمام تاروں کا نور گویا نچڑ گیا ہے
وہ چاند جس کی سفید لو میں لہو چمکتا تھا
آج کی شب کفن لپیٹے ہوئے پڑا ہے
ہوا کی اٹھکھیلیاں کوئی سحر لے اڑا ہے

عجیب رُت ہے
پرندے چلنے لگے ہیں اور سانپ اُڑ رہے ہیں
تمام چڑیوں کو ماس کی چاٹ لگ گئی ہے
تھکے ہوئے شیر اپنے غاروں میں بیٹھ کر گھاس کھا رہے ہیں
درخت پر ماس اُگ رہا ہے

عجیب رُت ہے
قلم سے الفاظ کی بجائے عجیب بے ربط سی صدائیں نکل رہی ہیں
جو کوئی بولے تو حلق سے بھونک جھانکتی ہے
پرندے چونچوں کے دائروں میں قلم دبائے زمین پر لفظ کھینچتے ہیں
نجانے کیسی مہیب رُت ہے

عجیب رُت ہے (مہاجر پرندوں کی نظمیں، ص 58-59)

سلمان صدیقی اس قافلے میں قدرے تاخیر سے شامل ہونے والا شاعر ہے۔ اس کے پہلے شعری مجموعے "کسی سے پیار کا مطلب" نے سنجیدہ قاری کو اپنی جانب متوجہ کیا تھا۔ پھر "دھیان میں گم" میں اپنے سفر کی اگلی منزل پر نظر آیا اور اب اس کے تیسرے شعری مجموعے "کوئی بات بنانی چاہیے" میں ہمیں بات بنتی نظر آ رہی ہے۔ اس کتاب میں شامل "اے مری زمین کی گل بدن" "کبھی نظم لکھنے سے پیشتر" "کوئی اور ہے وہ جو میں نہیں" "تمہاری یاد" "یہی سچ ہے" "کوئی منتظر ہے" "وقت میں رہ کر وقت سے نکلو تو جانیں گے" اور "اے مرے یقیں" جیسی نظمیں اس کی فکر اور اسلوب میں آنے والی پختگی کا پتہ دیتی ہیں وہ رفتہ رفتہ رومان اور محبت کے جذبے کی اکہری پیش کش سے باہر آ رہا ہے اور اپنی ارد گرد کی

اشیاء پر بالغ نظری سے نگاہ ڈال رہا ہے۔ اُس کی نظم "کوئی منتظر ہے" سے یک ٹکڑا

بہت نیند آنے لگی ہے

تم آؤ نا آؤ

مگر اب مجھے اپنی بوجھل سی پلکوں کی ہر بات سننے میں وقت نہیں ہے

میں جب اپنی پلکیں اٹھاتا ہوں تو آسماں کے کھلے دشت میں دیکھتا ہوں

وہاں تک

جہاں تم کھڑے منتظر ہو میں آؤں

فلک کے دریچوں کو کھولو بھی اے دل

ارادوں کی ماری ہوئی خشک راتیں

افق کی شفق میں بھگولو بھی اے دل

میں اس بار باتوں کے مدفن میں چپ ہوں

(کوئی بات بنانی بھی چاہیے' ص151-150)

روشن ندیم کا جھکاؤ ترقی پسند شعری روایت کی طرف زیادہ ہے۔ وہ اپنی نظموں میں فلسفیانہ سوال اٹھاتا ہے اور اُس کا سوچتا ہوا ذہن اپنے اردگرد کے ماحول پر نگاہ ڈالتے ہوئے اُس جبریت کو توڑنے کی خواہش کرتا ہے جو انسانی زندگی کا المیہ ہے۔ روشن ندیم کی نظموں میں ہمیں نئے امیج تراشنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اُس نے تشبیہ اور استعارے کی تازگی کے ساتھ ساتھ فکر اور تصورات کے نئے پن کو بھی ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ اُس کی کتاب "ٹشو پیپر پہ لکھی نظمیں" میں "ادھورے خواب کا نوحہ" "مٹی سے چپکی زوال کی ریت" "باب ازل کا پہلا ورق" "تاریخ شرارت کرتی ہے" اور "چلو یادیں مناتے ہیں" وغیرہ اُس کے روشن مستقبل کا پتہ دیتی ہیں۔ اُس کی نظم "منتظر ابجاد سے گرا وقت" سے ایک اقتباس:

مرے اس شہر میں اب بھی

وہی نقشے وہی شامیں

وہی اخبار کی سرخی

جو صدیوں سے پرانی ہے

مناروں سے تلاوت گونجتی ہے

ہاتھ اٹھتے ہیں

پیمبر چیختے ہیں وعظ کرتے ہیں

مگر لوگوں کے چہروں سے ذرا بھی شب نہیں چھٹتی

مسیحا آج بھی سولی پہ لٹکا ہے

.........ہرا آئے تو دن نکلے

(نثر و پیمبر پہ لکھی نظمیں: ص 51، 52)

کوثر محمود کا شعری مجموعہ "کچھ دیر ہمارے ساتھ رہو" رومانویت پسندی اور اساطیری آہنگ کے ملاپ سے تشکیل پانے والا شعری مجموعہ ہے جو اپنا ایک منفرد تخلیقی آہنگ رکھتا ہے۔ کوثر محمود کو اساطیر خصوصاً ہندو دیو مالا سے خصوصی شغف ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ہندی الفاظ کا استعمال فراوانی سے کرتا ہے۔ کوثر محمود کے ہاں ماضی قریب جو اُس کے اپنے بچپن کے ماحول سے وابستہ ہے اور ماضی قدیم جو خطہ پوٹھوہار کے تہذیبی عمل سے وابستہ ہے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ کوثر محمود نے "میرے بچے کے سکول کا ترانہ" لکھ کر دنیا کے بارے میں شاعرانہ انداز میں خوب اظہار خیال کیا ہے۔

یہ دنیا میری دنیا ہے

میں اس دنیا کا وارث ہوں

یہ دنیا میری دنیا ہے

اس دھرتی کی ساری خوشیاں اور سارے مصائب میرے ہیں

سب روشن روشن تہذیبیں آثار و مذاہب میرے ہیں

اس دھرتی پر رہنے والے سب لوگ مرے ماں جائے ہیں

اور لاکھوں نوری سالوں پر پھیلے روشن بستے آگے کرہیں تو مرے ہمسائے ہیں

ہر لمحہ جو تقویم سے باہر ہے اب اس کی ہر ٹکسن تقویم سے آگے جاتا ہے

اجتماع کی ہر صورت کے لیے
تفریق سے آگے جانا ہے تقسیم سے آگے جانا ہے
تاریخ مرا زور بازو تعلیم اُجالا اور خوشبو
تحصیل ہنر میرا مقصد
میں دانش جو میں دانش جو
یہ دنیا میری دنیا ہے میں اس دنیا کا وارث ہوں

(کچھ دیر ہمارے ساتھ رہو، ص 34)

خالد علیم کی بنیادی شناخت تو ایک غزل گو کی ہے لیکن اپنے شعری مجموعے "بغداد آشوب" میں انھوں نے نظم کی ہیئت کو بھی خوبی سے برتا ہے۔ "بغداد آشوب" دراصل امریکی استعمار کے خلاف تخلیقی مزاحمت کی ایک مثال ہے۔ خالد علیم عراق کی تاریخ اور مسلمانوں کی اجتماعی بے حسی کو بھی اپنی نظموں میں سموتا ہے لیکن اُن کے سامنے اصل میں امریکی استعمار کا وہ بھیانک چہرہ ہے جس کے سبب آج ساری دنیا کا امن اور سکون خطرے میں ہے۔ خالد علیم کا مذہبی شعور اُسے سیاہ راتوں کے مقابل ڈٹ جانے کی تلقین کرتا ہے۔ بغداد آشوب کی نظمیں ہمیں عالمی استعمار کے خلاف مزاحمت کی عملی تفسیر دکھائی دیتی ہے۔

عالمی امریکی استعمار کے خلاف یہ تخلیقی مزاحمت کچھ خالد علیم سے خاص نہیں بلکہ اس نسل کے بہت سے شعراء نے اُس جبر و کرب کو اپنے باطن میں محسوس کیا ہے جو مادی مفادات کی خاطر معصوم انسانوں کو دیا جا رہا ہے۔ خالد علیم کے ساتھ ساتھ جاوید انور، زاہد مسعود، خالد محمود اور بہت سے دوسرے لکھنے والوں نے بھی اس تخلیقی مزاحمت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ محمود شام، سہیل ادیب، احسان اکبر، علی اکبر عباس، جلیل عالی، عامر سہیل اور بہت سے میسّر لکھنے والے بھی عالمی امریکی استعمار کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ موضوع الگ سے تفصیلی مضمون کا متقاضی ہے اور راقم اسے اپنی فکری اور تنقیدی ذمہ داری سمجھتے ہوئے آئندہ دنوں میں اس موضوع کے حوالے سے تفصیلی مضمون قلم بند کرے گا۔

ایسا نہیں کہ نظم نگاروں کے اس قافلے میں صرف مرد حضرات شامل ہیں۔ خواتین شعراء نے بھی نظم کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا ہے لیکن اس حوالے سے اُن کی تعداد کم ہے۔ اس کے باوجود اُن کے یہاں

اچھی نظموں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس حوالے سے خاص طور پر یاسمین حمید' عشرت آفریں' ثروت زہرا' حمیدہ شاہین اور بشریٰ اعجاز کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

خواتین نظم نگاروں میں سب سے زیادہ تخلیقی جوہر ہمیں یاسمین حمید کے ہاں نظر آتے ہیں۔ یاسمین حمید کا پہلا شعری مجموعہ "پس آئینہ" کے نام سے شائع ہوا تھا اس کے بعد سے اب تک اُس کا تخلیقی سفر جاری وساری ہے۔ یاسمین حمید کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اپنے اردگرد بطور عورت کے نہیں بطور فرد کے نگاہ ڈالتی ہیں۔ اس لیے اُس کے یہاں ہمیں بعض شاعرات میں در آنے والی تن آسانی کے آثار نہیں ملتے جو اپنے کچے پکے جذبات کے لیے سلیقۂ اظہار کو نسائی جذبے اور نسائی طرزِ احساس کا نام دے کر اپنی پہچان بنانے کی کوشش کرتی ہیں۔ اُن کے برعکس یاسمین حمید اپنے اردگرد پر بطور فرد نگاہ ڈالتی ہیں لیکن اشیاء اور مظاہر کو بیان کرنے کا انداز بتاتا ہے کہ یہ خاتون لکھنے والی کی نظمیں ہیں۔ اب یہ بات کسی ثبوت کی محتاج نہیں کہ عورت اور مرد کے اپنے اردگرد اور اپنے جذبات کو محسوس کرنے کا انداز ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ یہی اختلاف اُن کے تخلیقی جوہر میں بھی متشکل ہوتا ہے۔ یاسمین حمید کی نظمیں جیسے "پوری رات سوچنے کے بعد" "ہم کچھ نہیں سیکھتے" "ہم دو زمانوں میں پیدا ہوئے" اور "ہمارے منصب میں" اُن کے تخلیقی اور فنی سفر کا پتہ دیتی ہیں۔ "ہمارے منصب میں" کا دوسرا اور آخری بند شاعرانہ التزام کے ساتھ ابہام دعا بیان کرنے کی اچھی مثال ہے۔

تو ہم نے ہجر کا التزام کیا\
اور بھیڑ میں غائب ہو گئے\
رات کی آخری روشنی کے ساتھ\
ہمیں نظم کا عنوان ملا\
اور گہری نیند سونے والوں کے ساتھ\
ہم جاگنے پر معمور ہوئے\
ہمارے منصب میں\
دستبرداری کی تاریخ نہیں تھی\
اس لیے دنیا کی خوبصورتی یا بدصورتی کے بارے میں\
ہم سے کوئی سوال نہ کیا جائے (دنیازاد۔8' ص40)

ثروت زہرا کے ہاں ہمیں سماجی جبر کے مقابل ڈٹ جانے کا رویہ ملتا ہے اُس نے محبت کے جذبے کو کم کم اپنا موضوع بنایا ہے لیکن خارجی ماحول میں موجود انسانیت کش فضا کو شعری روپ زیادہ دیا ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں "اختیار باقی ہے" "بچا دے" "گمر" "میں کیا لکھوں؟" اور "جنم" قابل ذکر ہیں۔ "میں کیا لکھوں" کے آخری تین بند شاعرہ کے فکری اور تخلیقی رویوں کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔

میں لکھوں

ساحلوں آبی پرندوں اور بادل کو

مگر پانی میں پھیلی تیل اور بارود کی بھاری کثافت

میری سانسیں کھینچ لیتی ہے

میں دیکھوں

آسمانوں کی شفق تک پھیلی لک چھپ کا

مگر میں دیکھوں جنگی جہازوں کی اڑانیں

آسمان کو چھیک لیتی ہیں

میں چنوں

مسکراہٹ اور کلکاری کی رم جھم کو

مگر جنگوں کی دہشت خوف جنتی ہے

میں بیٹھی ہوں کھلے آنگن میں

کہیں قید لگتی ہوں

میں کیا سوچوں؟

میں کیا دیکھوں؟

میں کیا لکھوں؟ (دنیا زاد۔12' ص 100-99)

عشرت آفریں کی نظمیں بھی اپنی الگ شناخت کی حامل ہیں۔ عشرت آفریں نے زیادہ تر نسائی جذبے اور نسائی تجربے کو اپنی نظموں میں سمویا ہے لیکن اس نے حسن احتیاط اور تخلیقی اظہار کا مظاہرہ

کیا ہے اُس سے عشرت آفریں کی نظموں میں کسی طرح کا ابتذال نہیں آنے دیتا۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں ''گیراج سیل'' اور ''مینو پاز'' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ''گیراج سیل'' میں شاعرہ نے پوش علاقوں میں گھر کے اندر لگائی جانے والی سیل کا نقشہ کھینچا ہے لیکن رفتہ رفتہ یہ نظم قدیم اور جدید طرز زندگی کے درمیان کشمکش کا روپ دھار لیتی ہے۔ عروسی جوڑے کی سیل کا کوئی تصور ہمارے روایتی طرز زندگی میں نہیں لیکن اب اوپن مارکیٹ اکانومی میں تو ہر چیز بکاؤ ہے چاہے جذبات ہوں چاہے عروسی جوڑا۔ اسی طرح مینو پاز میں عورت کی زندگی میں آنے والی نہایت اہم تبدیلی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ تبدیلی جو اس بات کا اعلامیہ ہوتی ہے کہ اب عورت کی زرخیزی ختم ہوئی۔ اپنے باطن میں عام طور پر عورت کے لیے ایک تکلیف دہ تجربہ ہوتی ہے۔ شاعرہ نے اسے نہایت خوبی سے اپنی گرفت میں لیا ہے۔

حمیدہ شاہین کے اولین شعری مجموعے ''دستک'' میں شامل نظمیں اس بات کا اعلان کرتی ہیں کہ شاعرہ کو اپنی بات کہنے کا سلیقہ ہے۔ وہ اپنے نسائی جذبات کو بیان کرتے ہوئے کسی لمحے بھی اپنے عورت ہونے کے احساس کو نہیں بھولتی لیکن اس کے ساتھ ساتھ اُس کی نظمیں آپ سے روایتی نعروں کی طالب نہیں ہیں۔ اُن میں فنی اور اسلوبیاتی لوازم پورے ہیں۔ تخلیقی آنچ نے روزمرہ کے تجربات اور موضوعات میں ایک خاص نوع کی عمومیت پیدا کر دی ہے۔ 'دستک' میں شامل نظمیں ہمیں حمیدہ شاہین کے شعری اور تخلیقی میلانات کا پتہ دیتی ہیں۔

بشریٰ اعجاز اپنی نظم کو کہانی کے آہنگ سے قریب تر رکھتی ہیں۔ بشریٰ اعجاز نے اپنی نظموں میں زبان و بیان کے سلیقے سے کام لیا ہے اور وہ اپنے موضوع کو قدرے تفصیل سے پیش کرنے کی طرف مائل ہیں۔ یہاں صرف اُن کی ایک نظم ''انہیں ڈھونڈو'' کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ یہ نظم ایک ایسے احساس کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش ہے جو بیک وقت کسی فرد سے بھی منسوب ہو سکتا ہے اور گئے وقت سے بھی۔ شاعرہ نے اپنی کیفیت کو نہایت لطیف پیرائے میں بیان کیا ہے۔

مندرجہ بالا صفحات میں جن نظم گو شعراء کا تذکرہ کیا گیا اُن کے علاوہ بھی اچھے نظم گو موجود ہیں لیکن ایک مضمون میں اس سے زیادہ طوالت کی گنجائش کم ہی نکلتی ہے۔ دوسرا میں نے اپنے ذوق، مطالعے اور تجربے کی بنیاد پر اُن شعراء کا ذکر کیا ہے جو میرے خیال میں قابلِ ذکر تھے۔ یہ مضمون اصل میں نئی نسل کے نظم گو شعراء کے کلام پر گفتگو کے آغاز کا ابتدائیہ ہے اور مجھے امید ہے کہ اس سے بحث کی نئی راہیں کھلیں گی۔

◆◆◆

عزیز احمد کا مخزنِ شعریات

ابو سعادت جلیلی

1- عزیز احمد کے شعری نظریات اور آثارِ سخن، 1927ء تا 1978ء کے ذرائع مشاہدہ اور اظہار

2- امکاناتِ تجزیہ و تقابل، معروضات۔

3- آخری قول، خلاصۂ فکر و تحقیق، "خوشی مرگ ہم پہ ہوئی ستم دوستو۔"

ہم نے جو کچھ بالا خوف ستم لکھتے رہے

عزیز احمد کے نکاتِ سخن

شعری ملاحظات کے مآخذ

(موضوعاتی جستجو و تجزیہ کاری کے داخلی ممکنات)

عزیز احمد کا مخزنِ شعریات ان کی اخلاق کے عنوانیے کی طرح انواع و اقسام کے مشاہدوں اور تصورات کا جامع ہے۔ گو مکمل تصنیف لطیف یعنی "مقدمہ و شاعری" سی تنقیدی کتاب یا ایک مقالہ کو شعر و شاعری تک اس باب میں ان سے یادگار نہیں ہے۔ ان کے شعری تبصروں اور تجزیاتی اشارات کے دلچسپ و پراثر نمونے مختلف و متعدد مطبوعات یعنی کتب اور نگارشات رسائل میں نگار ہائے منتشر کی طرح جلوہ ور ہیں اور یہ ملاحظات مجموعی طور پر کہنہ و نوجوان روزمرہ آفرینی پر موثر و معتبر ادبی اشارات کا نمونہ کامل معلوم ہوں گے۔ گویا عزیز احمد پر تحقیقی نیز مطالعاتی توانائی کی اس سمت پیش رفت ان کے تخلیقی آثار و مظاہر کی بنیاد پر افکار و نظریات کی اس زاویے سے مرتب و مہذب صورت گری کی مفید و مثبت اور نتیجہ خیز تشکیل و تکمیل کی موجب ہے گی۔

عزیز احمد کے کئی شعبوں کی کتب اس تفسیرِ مضمون کی روشن گری کے لیے خاصی اہم ہیں ہی، غیر مجموعہ نثری نگارشوں اور غیر مطبوعہ کلام میں بھی اس عنوان کو روشن تر کرنے کا ساز و سامان وافر طور پر دریافت ہوتا ہے۔ اس طرح سوائے اسلامی ہند اور سسلی کی بھی پانچ چھ مبسوط تحقیقات کی ہی استثنائی نوعیت سے، عزیز احمد کی تمام تر اصنافِ تخلیق و تصنیف شعری مشاہدات اور فنی نظریوں کی امین مصادر واقع ہوئی ہیں۔ ازاں جملہ فہرست سازی مذیل سے اس مضمون کے شواہد کمال و تمام آشکار ہوں گے۔

(ا) 1927ء کے اولین اور قریبی مابعد ادوار کے مقالاتِ شعراء پر کثرت متعقد اقبال نیز ایک ایک، اصغر و فانی، شاد عظیم آبادی، فراق (دو عدد)، نظیر اکبر آبادی کی غزل، تبصرہ "ارمغان پاک"، "کشکول" چودھری محمد علی ردولوی پر مقالے۔

(ب) 1932/1927ء کے پہلے مکمل پانچ سالہ دورانیے میں ہی عزیز احمد کی ذہنی تشکیل و تہذیب کی فکری ارتقا پذیری، نظریات کے رجحان میں بنیادی تغیر بلکہ انقلاب آفرینی کی کیفیت کی نمود، یعنی ٹیگور کی نیم فلسفیانہ منظر کاشعرانہ رومانیت سے ناخوش و بیزار ہو کر منقلب انداز میں اقبال کی شعریات سے عزیز احمد کا رجوع اور مستقل بلکہ تا عمر اس سے تحسین و تخلیق اور تنقید کی اصناف سے دل بستگی۔

(ج) 1927 تا 1937ء کے ہی افتتاحی عشرے میں تخلیق و ترجمہ کی ہوئی متعدد مختصر مفید نظمیں جو دو کافی الطول کی ہیں۔

(د) 1932ء خاص کر 1936 تا 1946ء کے تحقیقی اور ناقدانہ مقدمات، تراجم زیادہ تر متعلق بہ مغربی کلاسیکی شعریات از ایلیٹ "خراب آباد" دانتے "طربیہ خداوندی" ارسطو "فن شاعری، بوطیقا" "شیکسپیئر" رومیو جولیٹ" "ولسن" "معمارِ اعظم"۔

(ہ) 1932 تا 1957ء کے ناولوں اور افسانوں نیز ناولٹس کے شعری استعمالات، بطور خاص "شبنم" میں ایک مجہول شاعر کی کردار سازی کے پیے کم سطح و کم عیار نظموں، غزلوں کے نمونے، نیز ن۔م۔راشد کے تئیں اختلافی تعرض جس کا سلسلہ تمہید "ماوراء" اور "ترقی پسند ادب" سے شروع ہو کر اسی ناول تک چلا۔

(و) 1940ء کے سنِ بعد کی تین طویل منظومات "ماہِ لقا اور دوسری نظمیں" کی تخلیق

اور تمہیدی رائے رتی کے بھی خیالات۔

(ز) 1940ء کے ہی بعد کی مستقل کتابی تصانیف ''نسل اور سلطنت'' ''ترقی پسند ادب'' نیز ''اقبال نئی تشکیل'' اور ''اقبال اور نظریہ فن'' کے ابواب وا7اء کے تجزیاتی اظہارات بہ شعراء و شاعری۔

(ح) 1940ء کے بعد ہی معنونہ طویل تحقیقی مقالات، بابت ''سب رس کے ماخذو مماثلات'' معہ اپنے ترتیب دادہ ''انتخاب جدید'' کی معروف تمہید اور ''کلاسیکل شاعری'' کی تنقید۔ نیز ''1857ء کے بعد کا اردو ادب'' اور ''پاکستان کے تمدنی تناظر میں انگریزی جائزہ ادب و شعر قریب 1960ء۔ معہ کتابی تبصرے مطبوعہ بلٹن مدرسہ مطالعات مشرقی و افریقائی لندن موسومہ بی ایس او اے ایس نیز کیمبرج تاریخ کے اجزائے اردو ادب۔

(ط) عزیز احمد کے اپنے جامعاتی محقق اسکالروں کے موسومہ خطوط کے اُن کی اپنی ابتدائی شاعری پر اظہارات۔

(ی) آخر عمر کا عالم سرطان زدگی کا تغزل ''بسلسلۂ آغوش مرگ'' دورانیہ 1976ء/ 1978ء۔

آغوش مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو
قید تن و شکنجۂ فرہنگ دوستو

نیز 1978ء میں عزیز احمد کی دعوت پر فیض کی کینیڈا میں اولین آمد کے موقع پر ان کے اعزاز میں منعقدہ مشاعرے میں فیض کی شعریات پر عزیز احمد کا یادگار خطبہ صدارت، جس میں عزیز احمد کے مطالعۂ سخن کو نقطۂ عروج پر پہنچا ہوا دیکھا جا سکتا ہے کہ عزیز احمد نے باقاعدہ نشاندہی کر کے حاضرین سے بالاصرار کہا کہ وہ فیض سے عزیز احمد کے اپنے انتخاب لاجواب کے مطابق وہ سب غزلیں خصوصی فرمائش کر کے سماعت کریں۔

تاریخی ترتیب سے یہ جمع آوری صرف زیرِ کتاب اور قابلِ اقتباس متون کی اپنی نشاندہی کی ضرورت کو پوری کرتی ہے، وگرنہ عزیز احمد کے نکاتِ سخن کو اخذ و مرتب کرنے کے لیے ان سے استفادہ بہ اعتبارِ مطالب و مباحث پیش نظر بیشتر لازمی ہوگا۔ جب کہ خیالات کے تواریخی ارتقاء اور تبدل و تغیر کے

ادوار کے تعین اور جائزہ، دریافت کی غرض سے اس طرح تشکیل و پیش کش بھی ضروری رہے گی۔ کوئی شک نہیں کہ یہ ضرورت بہ ہر صورت مفید و مثبت ہو گی کہ انہیں دوگانہ اطوار سے عزیز احمد کی ادبی و شعری تحقیق اور تنقید کے شعبوں کی راہیں پہلو دار طریق پر اور مرتب و مہذب انداز سے یک جا سود مند ہو پائیں گی۔ اول الذکر طرز یعنی تدوین کی نسبت سے استفاضا ان نکاتِ سخن میں موضوعاتی تسلسل قائم اور ثابت کرے گا، اور بہ صورت دیگر یعنی سنین وار سلسلہ بندی سے ان سب اظہاراتِ سخن کی ارتقائی تشکیل و تہذیب بہ خوبی رو پذیر ہو سکے گی۔

سطورِ آئندہ کو چند اور گوشوں کی جانب بھی اشارا کناں رکھا جا رہا ہے، کہ ان کا بھی متوازی طور پر گویا پہلو بہ پہلو رو بہ رو رہنا بھی فائدہ مند ہو گا اور اسی لیے ضروری بھی۔ یہاں ان کا پیشگی ذہن نشین رہنا از بس کہ ناگزیر ہے، کیوں کہ جہت میں مستحکم و مسلم الثبوت حیثیت کی مناسبت سے عزیز احمد کی شعریات کی اپنی اہمیت وارزش ادبی و تخلیقی مسلمہ کیا قاعدے سے معروف بھی تاحال نہیں ہے۔ مزید برآں ماسوا اقبال کے عزیز احمد کی آراء شعراء اور شاعری ہر دو پر تنقیدی ادب میں نمایاں نہیں ہو سکی ہیں کیونکہ گستاخی معاف ہمارے فاضل ادبی ناقدین فقط "حاضر مال سے دستیاب" مواد پر نظر کرم فرماتے ہیں خواہ ادبی مواد گلے سڑے مواد سے ہی بھرا ہو، اور خزانہ غیب یعنی تفتیش طلب نکات کی جستجو و بازیابی کا میدان ان کے لیے "علاقۂ غیر" بنا ہوا ہے۔

اس طالب علمانہ سے جملۂ معترضہ کے یکسر قطع نظر یا اس کے تئیں معذرت طلبی کے ساتھ ہی، یہاں اولاً دو اعتقادی تصانیف کے حوالے سے مختصر معروضے اور ماضی قریب کی ادبی شعری تحاریک کے بھی حوالہ خاص کے تحت اختصارات کے طور اور بھی کچھ معروضات نذر کرنے ہیں۔

"اقبال کا نظریۂ فن" نامی عزیز احمد کی نسبتاً کم معروف تصنیف کی وضع پر عزیز احمد نے اپنے شعری تصورات کے نقوش مرتسم کرنا قریب قریب غیر ممکن ہے، کیوں کہ عزیز احمد کے نکاتِ سخن "اقبال کا نظریۂ فن" جیسے سائکلوپیڈیائی عنوانیہ ابواب و اجزائیں تنظیم و تشکیل کے لیے اتنے زیادہ وسیع الذیل اور با پر شرح واقع نہیں ہوئے ہیں اور لفظوں میں عزیز احمد کا مخزن نکات اقبال کے سے بہ کثرت بلکہ کثیر از کثیرا اور انواع و اقسام کے بوقلموں اشارات اور گونا گوں احساسات کا مجموعہ قیمتی وغیرہ نہیں ہے جو کوئی عدد سرخیوں کے تحت منقسم کر کے قدر اول کے علیم تواریخی، مذہبی افادات کے بطور شرح اور محاکمہ و مباحثہ پیش

کرنے کے لائق معلوم ہو۔ یہ اس لیے کہ عزیز احمد کے مضامین نظم و نثر کو اقبال کے موضوعاتی نفائس سے محدود مناسبت اور اقبال کے مدرکات یا ادراکات سے بتامی نسبت حاصل ہے۔ ہر چند یہ دونوں نسبتیں اقبال کے مداح و معترف اور خاص کر ان کے متبع یا اثر پذیر خوشہ چیں دوسرے سب ہی مسلم اہلِ برصغیر گویا اقبال کے اپنے حلقے کے مسلمان علمائے ادب کے من جملہ ان کے متاثر زدگان سے بیش از بیش زیادہ عزیز احمد کو حاصل ہیں، کسی اور اہلِ فن کو یقیناً اور ہر گز ہی اس درجہ نصیب نہیں ہیں۔

یہ نکتۂ خیال بہت کچھ بحث تمحیص کا باعث ہو سکتا ہے اور معروضۂ ہذا اختلافی بھی ہو ہی سکتا ہے، تاہم راقم کا یہ عرض کرنا خود تفصیل طلب بلکہ طوالت کا بھی طالب ہے۔ اس لیے بطور مختصرات ہی یہ اضافہ بھی کر رہا ہے جو خدا کرے خیال خاطر احباب کے لیے گراں بار نہ ہو۔

اس خصوص میں یہ یاد رکھا جا سکتا ہے کہ اقبال جس وسیع و عریض پیمانے پر اور اعلیٰ سے اعلیٰ سطح پر مسلمانوں کی علمی تمدنی تواریخ گری کے اہتمام خاص کے لیے نہ صرف فکرمند رہے بلکہ سلیمان ندوی سے اظہار اضطراب بھی ایک سے زائد مواقع پر کرتے رہے، اس ضرورت کی اس خاص اعلیٰ نوعیت کے ساتھ تکمیل و تہذیب کا فریضہ بھی اور حق بھی عزیز احمد نے Intellectual Historio Graphy کی نصف درجن ضخیم، محقق مطبوعات میں ادا کیا جو ان کی انگریزی کی امہات کتب یقیناً ہیں۔ اقبال کا مطالعہ کوئی بڑا سے بڑا مورخ پورا کرنے کا اہل نہیں ہو سکتا تھا، جو سوائے عزیز احمد جن کی ناول تک مسلم تمدنی تاریخ کے تخلیقی شعور سے مالا مال ہیں اور مسلم تمدن کا یہ تاریخی ادراک ان کی خلاقی کے آخری شہ پارے کے جلو میں انھیں ''آغوشِ مرگ'' تک بھی لے گیا۔

ممتاز حسین کی ''حالی کے شعری نظریات'' جیسی طرز و اساس پر بھی عزیز احمد کے اپنے محسوساتِ فن کی تدوین بھی امکان سے سوا ہے، اس لیے کہ عزیز احمد کی سخن سنجی اور تصوراتِ سخن کی پیش کش یا نظریہ طرازی میں قومی شعور کی وہ کارگری عیاں نہیں ہے جو حالی کا خاصہ رہی ہے۔ بلکہ اس طرزِ احساس کو عزیز احمد فکشن کی تخلیقات میں سموتے رہے اور اول اول اس کو ''نسل اور سلطنت'' کی تحقیقی سطح پر کارفرما رکھا۔ چناں چہ قوم پرورانہ عصر حسیت رومانی لے کے ساتھ ''گریز'' میں نیز تاریخی اور سیاسی سماجی اثرات کے تحت ''آگ'' میں سرایت کیے رہی۔ ''آگ'' کی ذرا ہی پیشرو شعری تصنیف مجموعہ ''ماوقا'' کی ایک نظم بھی اس کا نمونہ ہے۔

عزیز احمد کی شعری تخلیقات میں یہ طویل منظومہ "فردوس بر روئے زمیں" اور اس کا تمہیدی تعارف عزیز احمد کے قوم پرور ذہن کا نظم کے پیکر میں واحد اظہار رہے ہے اور یہی ان کے قومی شعور کا شعر میں صورت کامل ہے۔ اس اکیلے نظم پارے کو "حالی کے شعری نظریات" جیسے بسیط و مفصل ایک تجربے کی بنیاد تو نہیں بنایا جاسکتا ہے تاہم عزیز احمد کے شعری تصورات میں "گریز" و "آگ" کے تخلیق کار کی یہ قوم پرستانہ حساسیت بڑا اہم اضافہ ضرور ہے۔

تقابلی مطالعہ و تبصرہ کی غرض سے عزیز احمد کی شعریات کے موازنے کا امکان منظومہ "فردوس" کے ماسوا رومان نگاری سے پُر دوسری دو طویل نظموں کے کن جملہ "ماوقا" سے صاف واضح ہے جبکہ تاریخی حساسیت "فردوس بر روئے زمیں" کے پہلو بہ پہلو "عمر خیام" سے بخوبی ہویدا ہوتی ہے۔ مگر ترقی پسند میلانِ طبع کا تحریکی مظاہرہ بجز "فردوس" تک سے ہی محدود ہے، چناں چہ ناولوں اور افسانوں کی سی وسعت نظموں میں مفقود ہے۔

"ماوقا اور دوسری نظمیں" اس طرح عزیز احمد کی پیش رو رومانیت کی تحریک اور معاصر ترقی پسندی کی ملی جلی ترجمانی کے ہمراہ عزیز احمد کے مخصوص و منفرد تاریخی محسوسات کے ساتھ تمدنی شعور کی آگہی کے رجحان کی شاہد ہیں۔ گویا مجموعہ "ماوقا" "عزیز احمد کا ایسا تخلیقی پیکر اور شعری مظہر ہے، جو بہ یک وقت کئی ایک دھاروں کا سنگم ہے۔ اس میں تحریکوں کی اثر اندازی تو عیاں ہے لیکن ان کے اپنے رجحان ساز میلانات کی بھی چھاپ اپنے اثرات محسوس کراتی ہے۔ عزیز احمد نے نظم گوئی کا یہ سلسلہ بلکہ مشغلہ ترک اور منقطع کیوں کر دیا، اس کا جواب مکاتیب کے ذریعے نقاب برافگندہ ہوتا ہے چناں چہ "سویرا" کی حالیہ اشاعتیں اس امر پر معتبر گواہ ہیں۔

3

عزیز احمد کے طویل العمر شعر گریز عمل کے آخری نمونوں کی ہمہ گیری اس کی ہمہ جہت بلکہ کثیر العنوان جمالی مناعی کی جس آن بان سے آئینہ دار ہے اس کا اندازہ فیض سے موسوم اس ایک ہی غزل سے بہ حسن و خوبی بلکہ تمام و کمال ہو سکتا ہے۔ عزیز احمد کے تمام تر تخلیقی نقاد چونکہ گویا آخری کلام بہر طور محیط ہے جس کی خاصہ نگاری سے یہ غزل مملو ہے بلکہ سراسر معمور ہے۔ اس وفاق معانی و مطالب کے ہمہ پہلو مقاصد کی معنوی ترجمانی اور منشائے اول و آخر کی اظہاری نمائندگی کے لیے اس سے بہتر اسالیب بایدو

شاہد: فیض کا خط آنے پر

ہم نے جو سمجھا بلا خوفِ ستم لکھتے رہے
زندگی کے راز سارے بیش و کم لکھتے رہے

ہم الف سے پڑھ نہ پائے تا حروف لام و میم
پھر بھی ساری عمر تفسیرِ الم لکھتے رہے

ہم صد کی حمد کیا لکھتے کہ یہ ہمت نہ تھی
خامۂ ایماں سے ہم مدحِ صنم لکھتے رہے

شیر و شغال و گرگ سے بچ بچ کے ہم
آہوانِ شعر کا لفظوں پہ رم لکھتے رہے

پاسداری کی، طرفداری کسی کی کر نہ پائے
اپنا غم، اپنوں کا غم، غیروں کا غم لکھتے رہے

داستاں اپنی لکھی، روداد اپنوں کی لکھی
مدح و ذم سے بچ کے شرحِ زیر و بم لکھتے رہے

ہم پہ جو گزری سو گزری، در صحبتِ دیگراں
داستانِ نوش و نیشِ بیش کم لکھتے رہے

جانتے تھے اپنا ہر حرفِ غلط مٹ جائے گا
ہو گی ہر فکرِ پریشاں کالعدم لکھتے رہے

یہ نہیں معلوم کر پائے کہ کیا تم نے پڑھا
ہم کو یہ معلوم ہے کیا تم کو ہم لکھتے رہے

عزیز احمد نے شائستہ اسالیب، نفیس اشارات، لطیف و شستہ پیرائے، پُر معانی نکتہ آفرینی کے جلو میں اپنی پوری نصف صدی کی "کاوکاوِ سخت جانی" کی آپ بیتی عجب شانِ انکسار و عجز کے ساتھ سپردِ قلم کر دی ہے۔ اس لطفِ زبان و بیان اور احاطۂ تنوعات کی وسعت کے کیا کہنے۔

داد دیجیے عمرِ عزیز کی اس با معنی اور قدرِ اول کی صنعت گری کی اور آخری عمر کی عاجزانہ

کیفیت کی بھی

فیض نے کی عمر بھر تعمیر آئین ستم
ہم تھے کم ہمت عزیزؔ اتنے کہ کم لکھتے رہے

……4……

عزیز احمد کے کچھ تجزیہ کاروں کی رائے رہی ہے کہ صدہا مطبوعہ صفحوں کو مجموعی ان کے تخلیقاتی تحاصل کو کسی فلسفۂ زیست کا مظہر باور نہیں کیا جا سکتا ہے، اور یہ کہ ان کی ہمہ اصناف کتابیں اور نگارشیں ایک واضح اور متعین سلسلۂ فکر کی حامل نہیں ہیں۔ کہنے کو تو کہا جا سکتا ہے کہ

ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند

تاہم اربابِ تنقید ہوں یا اہلِ ادب کسی نہ کسی فلسفے کا اظہار ادبا کے لیے چنداں ضروری نہیں ہوتا ہے، کیوں کہ ایک باقاعدہ و منضبط فلسفے کا دعویٰ محدودے اکابر حکما و فلاسفا کے ہاں ہی ہو سکتا ہے اور ہوتا رہا ہے۔

البتہ زندگی اور ادب سے متعلق دو ٹوک طرز لو یہ بائے نگاہ و فکر اگر اس اعتراض سے مراد ہوں تو عزیز احمد ایسے خلاق معانی و مطالب کے ہاں ادب اور اجتماعی و انفرادی زندگانی کے نظریوں اور تصورات کی انواع و اقسام کی فراوانی ایک بحرِ زخار کی سی حیثیت رکھتی صاف ہی دکھائی دیتی ہے۔ چناں چہ ان کے تخلیقی افکار ہوں یا ادبی سماجی نقاط نگہ ان کی متعدد اور مختلف، متنوع سی کیفیات ان کے بکھرے پڑے تصنیفاتی تحاصل میں لاتعداد مواقع پر اور بالکل بروقت و برمحل انداز میں اپنے نقوش مرتسم کرتی ہیں۔ اس کی تفصیل اس قدر بہ تطویل واقع ہوئی ہے کہ محض اجمالی بیانیہ اور یا اشاراتی اظہار بھی ایک مقالے کا طالب ہوگا۔

چناں چہ مذکورہ مختصر خانہ اور خفت ہی غلط فہمانہ ستم ظریفی کے قطع نظر عزیز احمد کے نظریوں اور ادبی و علمی شعائر ہی نہیں حقیقتاً اور بالکیا علمی افکار کے خلاصۂ کلام کے طور پر ان کے اپنے نمونۂ کلام کی طرف دل دادگانِ عزیز احمد سمیت سب کی توجہ اس ایک ہی غزل کے حوالے سے منعطف کرانا ناگزیر ہے جو ان کی فی الجملہ فکر و فہم اور تخلیقی دانش کا نمونۂ کامل واقع ہوئی ہے۔ عزیز احمد کی آخری عمر کی شعر گری کے سن جلد یہ ایک تخلیقی زبانِ حال سے گویا ہے کہ انھوں نے اپنے زمانۂ حیات اور احوالِ زیست سمیت کل

زندگانی اور اس کے پر تنوع سے ادّعا اے لاینگ کو کن کن زاویوں سے دیکھا ہے نیز کس طور سمجھا اور کیوں کر برتا ہے۔ اس طرح یہ غزل اس سب کچھ کے شواہد اپنے خالق کے طرزِ حیات اور طریقِ فکر نیز ادبی تخلیقی تاعملی نظریوں اور تصورات کو جامع بھی ہے اور بڑے سلیقے سے ان کے خلاصے کو سموئے ہوئے بھی ہے۔

حسنِ اتفاق کہ خانیوال کالج کے لائق جدید محقق اور عزیز احمد کی طویل العمر خلاقانہ کارگری کے بے حد مداح و معترف کمال فاضل ڈاکٹر طارق محمود نے شمالی ہند کے 1927ء سے قبل از قبل کے کئی رسائل سے تلاش کر کے بڑی دیدہ وریزی اور جاں فشانی سے نایاب نظمیں جمع کر لی ہیں۔ موصوف اسکالر عزیز احمد کی شعریات کا جامع و مبسوط مجموعہ جلد ہی مکمل اور شائع کرنے کا خاص اور شایانِ شان اہتمام کر رہے ہیں۔

◆◆◆

وزیر آغا اور ڈی کنسٹرکشن

عمران شاہد بھنڈر

مغربی ادبی نقادوں کی بیشتر تحریروں میں دریدا کو ایک فلسفی کے برعکس ادبی نقاد تصور کیا جاتا ہے، اور اسی خیال کے تحت ڈی کنسٹرکشن کی ادبی نقطۂ نظر سے توجیہات پیش کی جاتی ہیں۔ ان نقادوں کی اکثریت کا کہنا یہ تھا کہ دریدا نے ''فلسفے کا خاتمہ'' کر دیا ہے۔ یہ ایک ایسی انتہا پسندی تھی جس سے ایک عرصے تک دریدا اور مغربی فلسفے کے درمیان تعلق کی وضاحت نہ ہو سکی۔ ان تعبیرات کا ذمہ ایک حد تک دریدا کی فکر میں پائے جانے والے تضادات کو بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس طرح دریدا دوسرے فلسفیوں کے فلسفوں میں ''متن'' کی بنیاد پر تضادات دکھاتا ہے، بالکل اسی طرح دریدا کے فلسفے میں اس وقت تضادات دکھائی دیتے ہیں جب اس کے فلسفے کو بطور ''کتاب'' یا فلسفے کے طور پر پڑھا جائے۔ نہ صرف یہ کہ تضادات دکھائی دیتے ہیں بلکہ فلسفیانہ سبجیکٹ کی بنیاد پر ان کی تحلیل کا امکان بھی رہتا ہے۔ دریدا کے اس رویے سے یہ ضرور ہوا ہے کہ مغرب میں ادب اور فلسفہ کے مابین خلیج کو کم کرنے کی کوششیں شروع ہو گئی ہیں۔ سطحی نوعیت کے نقاد دریدا کے فلسفے کو ادبی بنیادوں پر پڑھتے ہیں اور اس سے وہ نتائج حاصل کرتے ہیں کہ جن کا دریدا کے فلسفے سے کوئی خاص تعلق معلوم نہیں ہوتا۔ ان نقادوں کا خیال تھا کہ دریدا نے ''فلسفے کا خاتمہ'' کر دیا ہے۔ لہٰذا اس کے بعد ڈی کنسٹرکشن کے حوالے سے فلسفیانہ کے برعکس ادبی رجحان غالب رہا۔ جوناتھن کلر، ٹیرنس ہاکس، رامن سیلڈن اور رابرٹ شولز کا شمار ایسے ہی نقادوں میں ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ امریکن عملیت پسند رچرڈ رورٹی نے بھی یہ کہہ دیا کہ دریدا کے نزدیک فلسفہ ادب ہی کی طرح ایک اور زبان ہے۔ لہٰذا فلسفے کو علوم کے مابین رہنا یا ان علوم کو وسعت دینے کی بجائے محض ایک مختلف نوعیت کی زبان کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اس طرح فلسفے کے اس تاریخی کردار کو نظر انداز کر دیا گیا

جس نے نفسیات، علم البشریات، سیاسی سائنس، علم الفلکیات اور یہاں تک کہ ادبی تنقید کو جنم دینے کے علاوہ ایک الگ شعبے کے طور پر اس کی افزائش بھی کرتا رہا۔ اس حوالے سے ارسطو اور سیموئیل ٹیلر کولرج کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ ادبی نقادوں کے دریدا کو بحیثیت ادبی نقاد پڑھنے کا یہ نتیجہ ضرور نکلا کہ فلسفے کی روایت سے تعلق رکھنے والے سنجیدہ فلسفی دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کو کسی بھی کھاتے میں شمار نہ کیا۔ یقیناً اس کی وجہ یہ تھی کہ دریدا فلسفے کو تحریر کے ان اصولوں کی بنیاد پر چیلنج کرتا ہے، جو اس کے نزدیک لوگوں کی روایت سے باہر رہے ہیں، یا جنھیں شعوری طور پر ایک 'خطرہ' تصور کرتے ہوئے باہر رکھا گیا ہے۔ تاہم ان تضادات کے باوجود دریدا کئی جگہوں پر بالکل واضح الفاظ میں اپنا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اس سے پہلے کہ میں آگے بڑھوں دریدا کا فلسفے کے بارے میں نقطۂ نظر پیش کرنا ضروری ہے، کیونکہ اگلے صفحات پر میں جس بحث کا آغاز کرنے والا ہوں، اس کا تعلق مغربی فلسفیانہ روایت کے ساتھ ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ "میں خود کو فلسفیانہ ڈسکورس کی حد پر رکھتا ہوں۔ میں حد کہتا ہوں موت نہیں۔ جسے آج کل فلسفے کی موت کہا جا رہا ہے میں اس پر ذرہ بھی یقین نہیں رکھتا" (پوزیشنز، ص ۶)۔ لہٰذا اس حوالے سے دیکھیں تو دریدا نے ایسی 'حد' کا ذکر کر دیا، جسے ہم بعد ازاں دیکھیں گے کہ "Differance" نے محدود کر دیا مگر اس کے باوجود فلسفے میں وہ احتیاج 'موجود' رہی جو اس حد کو وسعت دے سکے۔ دریدا کا مغربی فلسفیانہ روایت کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ دریدا کی کتابوں کے قاری کے لیے اس نقطۂ نظر کی وضاحت ضروری نہیں ہے۔ اسی روایت کو ذہن میں رکھتے ہوئے دریدا مزید لکھتا ہے کہ "میں اس فیصلہ کن فتق (Rupture) پر یقین نہیں رکھتا، جسے آج کل غیر مبہم علمیاتی بریک کہا جا رہا ہے" (ایضاً، ص ۲۴)۔ کسی بھی فلسفے کی حدود کا تعین کرنا اس فلسفے کے استرداد سے عبارت نہیں ہوتا۔ ایسا دریدا ان حقیقی تضادات کی نشاندہی کرتا ہے، جن کو نظرانداز کر کے آگے بڑھنا مشکل ہوتا ہے۔ میں دریدا کے اس اقتباس کی ایک تشریح یہ کروں گا کہ جہاں دریدا کا فلسفہ کلیت کے رجحان کی نمائندگی کرتا ہے، تو وہاں اس کے فلسفے کو 'بریک' کے فلسفے پر عمل کرتے ہوئے نہیں بلکہ مغربی فلسفے کے تسلسل میں پڑھنا زیادہ ضروری ہے (یاد رہے کہ "علمیاتی بریک" کا دعویٰ آلتھیوسے نے مارکس کی بے مثل تصنیف 'سرمایہ' کی قرأت کے دوران اس وقت کیا جب اس نے مارکس پر ہیگلیائی اثرات کے خلاف محاذ تیار کیا، بہر حال آلتھیوسے کا فلسفہ اس کے ساتھ ہی پایۂ تکمیل کو پہنچ چکا ہے)۔ اس حوالے سے دریدا کے فلسفے کے بنیادی خیالات کی تفہیم کے لیے ضروری یہ ہے کہ دریدا کو مغربی فلسفے کی

تاریخ میں ایک ایسے فلسفی کی حیثیت سے دیکھا جائے جس نے تحریری اصولوں کی بنیاد پر مغربی فلسفہ علمیات اور منطق کا دائرہ وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردو زبان میں اب تک جو مضامین یا کتابیں میری نظر سے گزری ہیں ان میں سے وزیر آغا کی کاوش لائقِ تحسین ہے۔ آغا نے یہ کوشش کی ہے کہ تمام علوم میں مماثل رجحانات کو دکھا کر امتزاج کا دعویٰ کر دیا جائے۔ آغا نے یہ کاوش اس وجہ سے کی تھی کہ آغا نے مشرقی تناظر میں ایک اصطلاح متصور کر لی تھی جسے انھوں نے "امتزاج" کا نام دیا تھا۔ جب آغا نے یہ اصطلاح وضع کر لی تو یہ ضروری ہو گیا کہ تصوف، ادب اور فلسفے میں سے ان نکات کو پیش کیا جائے جو ان کو مشترک معلوم ہوئے۔ اس طرح آغا نے امتزاج کو ملحوظِ خاطر رکھنے کی خاطر ان حتمی تضادات یا aporias کو نظر انداز کر دیا، جو دریدا کے فلسفے کا تعین کر رہے تھے۔ امتزاج کا سوال اس وقت اٹھ سکتا تھا جب تضاد کی تحلیل ہو جائے۔ مغربی فلسفے میں اس سے پہلے جن تضادات کی بحث شامل رہی ہے ان کی شعوری تحلیل کو کہیں نہ کہیں "کلیت" کی نمائندگی متصور کیا گیا ہے۔ آغا کی ایک ایسے وقت امتزاج قائم کرنے کی کوشش جب امتزاج کے متعین معنی کو موجود ہی نہیں سمجھا جا سکتا، باعثِ حیرانی ہے۔ آغا نے امتزاج کی کوشش محض مغربی علوم کی بنیاد پر ہی نہیں کی تھی بلکہ آغا نے "امتزاج" قائم کرنے کے لیے مشرقی تصوف کا ذکر بھی کیا ہے۔ آغا کی فکر اس ایک نکتے کے گرد گردش کرتی ہے کہ کوئی فلسفیانہ رجحان ہو یا ادبی و متصوفانہ فکر کا کوئی پہلو ظاہر سے زیادہ اس کے "عقب" میں دیکھا جائے، جہاں آغا کے یہاں حقیقت "حتمی" مستقل طور پر "موجود" ہے۔ آغا نے دوسروں کو تو عقب میں جھانکنے کا درس دیا ہے مگر آغا کی امتزاج کی کوشش ظاہر مماثلتوں تک ہی محدود ہے۔ وہ کون سے تعلقات ہیں جن پر پہنچ کر مشرقی اور مغربی فکر کے درمیان کچھ ایسی مماثلتیں دکھائی دیتی ہیں، جن کی بنیاد پر یہ کہا جا سکے کہ امتزاج کو حتمی بنا لیا گیا ہے؟ آغا کہیں بھی اس سوال کا جواب نہیں دے پائے۔ آغا کی اپنی فکر ان گنت تضادات کی گرفت میں ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ آغا نے رنگ سے آگے نہیں دیکھا۔ آغا 'منظر' سے آگے نہیں پہنچ پائے۔ میں آگے اپنے تجزیے میں وضاحت کروں گا کہ آغا کی مماثلتوں میں کہاں کہاں نقص پائے جاتے ہیں۔

آغا نے ایک مخصوص سوچ کے ساتھ یہ تصور قائم کر لیا ہے کہ وہ یہ 'عقب' میں دیکھنے میں ناکام رہا ہے۔ عقب کا وہ تصور جو آغا نے متصور کر لیا ہے۔ یہ سپائینوزا اور ہیگل کا فلسفہ جو ہر تنگ ہے، بلکہ

یہ وہ عقب ہے جو ایک نظم یا غزل لکھتے وقت آغا کے ذہن میں رہتا ہے۔ اسے علمیات یا منطق کے گہرے اور پیچیدہ تعقلات سے کوئی غرض نہیں ہے، جن کی تشکیل نے مغربی فلسفے کو ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کر دیا کہ اس کی "Closure" کے دعوے کیے جانے لگے، یعنی تفکر اس انتہا پر پہنچ گیا کہ اس کے بعد کم از کم شعوری فلسفوں کو ایک نیا چیلنج پیش ہونا ہی تھی۔ اس سے پہلے کہ میں آغا اور مغربی فلسفے کے تعلق سے باقاعدہ تجزیے کا آغاز کروں، ضروری یہ ہے کہ پہلے آغا کے دریدا اور مغربی فلسفے کے بارے میں خیالات کو پیش کر دیا جائے۔

آغا کے مغربی فلسفے کے بارے میں دلچسپ خیالات کے باوجود اس کا دریدا کے ساتھ تعلق یک رخا نہیں بلکہ استرداد و قبولیت کا ہے۔ آغا لکھتے ہیں کہ "دریدا ایسے مفکرین اپنی جگہ غلط نہیں، بلکہ دوسروں سے زیادہ حساس ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے مسئلے کو محسوس کیا ہے جس تک دوسرے مفکرین کی رسائی ہی نہیں" (امتزاجی تنقید، ص، 105)۔ یہاں پر ضروری تھا کہ آغا اس مسئلے کا تجزیہ کرتے اور اس کا دیگر مغربی فلسفیوں کے فلسفے سے تعلق واضح کرتے، مگر آغا نے اس نکتے کی وضاحت نہیں کی۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ افلاطون کے فلسفے میں ظاہر اور عقب کا فرق موجود ہے۔ آغا کے مفہوم میں دریدا اس فرق کے بارے میں نہیں جانتا، جبکہ دریدا اپنی بیشتر کتابوں میں افلاطون کے فلسفے کے اس پہلو کا جامع تجزیہ پیش کرتا ہوا یہ ثابت کرتا ہے کہ افلاطون کا فلسفہ مغربی فلسفے کی ایسی مثال ہے۔ جس کے تحت اندر اور باہر کی تفریق کا مقصد اس فوقیتی ترتیب کو قائم رکھنا ہے جو مغربی مابعد الطبیعات کی نمایاں خصوصیت ہے۔ آغا نے اس نکتے کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔ دریدا کے بارے میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ "دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے جھلک (یا دیپ سٹرکچر) تک رسائی حاصل کی اور خود کو گہراؤ (Abyss) میں نیچے ہی نیچے جاتے محسوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ وہ جھلک کو بند وقت کھولنے کے عمل میں جتے رہے اور معنی کے التوا کا منظر دیکھتے رہے مگر اسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے" (ایضاً، ص، 103)۔ اگر واقعی ایسا ہوا تھا تو دریدا کن مفکروں سے زیادہ حساس تھا اور اس حساسیت کی نوعیت کیا تھی؟ اس نے ایسا کیا دیکھا تھا جو دوسرے دیکھنے میں ناکام رہے؟ اگر تو 'عقب' میں دیکھنے کا سوال تھا تو دریدا سے کئی صدیاں قبل جو مغربی فلسفی عقب میں دیکھ چکے تھے، دریدا اس کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے بتاتا ہے کہ عقب کا منظر بھی التوا سے عبارت ہے۔ نکتہ تو یہ تھا کہ جب دریدا نے عقب کو التوا سے عبارت قرار دیا تو اس التوا کو کلی سطح پر فلسفیانہ مفہوم کے تحت

موجودگی اور معنی میں تبدیل کر دیا جاتا نہ کہ آگے بڑھنے کی بجائے صدیوں پرانے فلسفوں سے مثالیں پیش کر کے دریدا کی فکر کو نہ صرف محدود بلکہ موجودہی تصور نہ کیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغا نے دریدا کو ایک ایسے صوفی کی آنکھ سے دیکھا ہے جس کے لیے روشن خیالی فلسفہ کبھی موجود نہیں رہا۔ نہ ہی آغا کو مغربی فلسفے میں 'مظہر' اور 'جوہر' کی کسی بحث سے کوئی دلچسپی رہی ہے۔ 'عصب' یا جوہر کی بحث جرمنی میں سامنے آنے والے روشن خیالی فلسفوں میں بڑی تفصیل کے ساتھ کی گئی ہے۔ روشن خیالی فلسفے کو ذہن میں رکھ کر دریدا کا جوہر یا عصب کے ساتھ تعلق بہتر طور پر سامنے لایا جاسکتا تھا۔ زیادہ مناسب ہوتا اگر دریدا کو فلسفی کی نظر اور فلسفی کی حیثیت سے دیکھتے۔ ایک ایسا فلسفی جس کا روشن خیالی فلسفوں کے ساتھ استرداد اور قبولیت کا رشتہ ہے۔ دریدا کی کوئی بھی کتاب اٹھا کر دیکھیں اس میں مغربی فلسفیوں کے فلسفے کی قرأت ملتی ہے۔ دریدا کی ایک اہم ابتدائی تصنیف "تحریریات" ارسطو سے لے کر روسو اور پھر سوسئر سے لے کر لیوائی سٹراس تک مختلف فلسفیانہ مباحث سے بھری پڑی ہے۔ دریدا کی ایک اور کتاب "تحریر اور افتراق" ہیگل، لیویناس، ہسرل، ہائیڈیگر، فوکو اور ڈیکارٹ کے فلسفوں کے تجزیے پر مشتمل ہے۔ دریدا کی "پسندیدہ" کتاب "تقریر اور مظہر" ہسرل کی مظہریات کا جامع تجزیہ پیش کرتی ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تحت فلسفیوں کی کتابوں کو ایک 'کتاب' کی طرح نہیں بلکہ ایک 'متن' کے طور پر پڑھا جاتا ہے۔ فلسفے میں توسیع کا امکان ہی اس صورت ممکن ہوتا ہے جب غالب فلسفیانہ رجحانات میں سے کچھ ایسے فلسفیانہ قضایا دریافت کر لیے جائیں جو دیگر فلسفیوں کی نظر سے اوجھل رہے ہوں یا ایسے تصورات تلاش کر لیے جائیں جن کا حل نہ مل سکا، گو کہ گزشتہ فلسفی ان کے حل ہو جانے کا دعویٰ کرتے رہے۔ دریدا جانتا تھا کہ مغربی فلسفے کی بحث کو آگے لے جانے کے لیے ضروری ہے کہ سبجیکٹ کی بنیاد پر کھڑے ہونے والے منطقی اور علمیاتی فلسفے سے ہٹ کر کوئی نیا زاویہ پیش کیا جائے، جو اس نے بالآخر تحریر میں تلاش کر لیا۔ دریدا جانتا تھا کہ تعقلاتی فلسفے جن میں شعور کی حیثیت اولین رہی ہے، ان کے 'بند' ہونے کا اعلان ہیگل نے کر دیا تھا۔ لہٰذا اس کے بعد فلسفے کی توسیع یہی صورت ممکن تھی کہ کسی دوسرے زاویے سے ان کا راستہ کھول دیا جاتا۔ دریدا نے اس حوالے سے بنیاد بنایا جاتا کہ 'کتاب' کی جگہ متن کو مل جائے اور متن قرأت کے دوران تعقلاتی فلسفوں کی تحدید کو تسلسل میں بدل دے۔ ان متون کی قرأت کے دوران دریدا کا سب سے موثر ہتھیار یہ ہے کہ وہ مختلف فلسفیوں کے فلسفوں میں ان مشترک "مابعد

اطلاقی'' سوال کو دکھانے کے بعد ان ''خیالات'' میں مماثلتوں کو پیش کرے تا کہ اسے ایک ایسی بنیاد میسر آ جائے جس کو وہ ''موجودگی'' سے جوڑتا ہوا، موجودگی کے فلسفے کو چیلنج کر سکے۔ اس کے علاوہ مماثلت دکھانے کا مقصد ''کتاب'' کی حیثیت کو چیلنج کرنا اور ''کتاب'' کو ایک متن کے طور پر پڑھنا ہے۔ ہر فلسفی کے اپنے فلسفے میں تضاد دکھانے کا مقصد یہ کہ جس تضاد کو کوئی فلسفہ تحلیل کرنا چاہتا ہے، وہ اس وقت حتمی ہے جب اسے بطور متن پڑھا جائے۔ اس طرح اس کی کسی ''بلند سطح'' پر تحلیل نہیں ہوتی۔ لیکن واضح رہے کہ دریدا کے مفہوم میں تحلیل کا عمل متن کی قرأت کی بنیاد پر ہی روکا جا سکتا ہے، بالخصوص اس وقت جب اس طریقے سے متن کا مطالعہ کیا جائے جو دریدا وضع کرتا ہے۔ یہ چیلنج ان فلسفیانہ تعقلات کو در پیش رہتا ہے جن کی بنیاد پر تحلیل ممکن ہوتی ہے۔ آغا کے لیے دریدا کے یہ تمام مباحث کوئی معنی نہیں رکھتے۔ آغا کا مقصد صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ دریدا ''حقیقتِ عظمیٰ'' کو نہیں پا سکا، جبکہ صوفیا نے اسے پا لیا تھا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق صوفیا کس سطح پر کھڑے تھے، اس کا تجزیہ میں آئندہ صفحات پر پیش کروں گا۔ اب میں باری باری آغا کے پیش کردہ ان تمام نکات کا تجزیہ پیش کروں گا، جن پر بحث دریدا کے فلسفے کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے، مگر آغا نے ان تمام نکات کو کلی طور پر نظر انداز کر دیا ہے۔

آغا کی ڈی کنسٹرکشن کے بارے میں توجیہات دلچسپ ہیں۔ آغا جب دریدا یا ڈی کنسٹرکشن پر بحث کرتے ہیں تو کسی ایک نکتے کو لے کر اس کا جامع تجزیہ پیش نہیں کرتے، بلکہ وہ مختلف قضایا کے مابین اس وقت بھی مماثلت دکھانا چاہتے ہیں جہاں مماثلت کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ جہاں کہیں ''پُر اسراریت'' کا شائبہ بھی نظر آتا ہے وہاں بنیادی مماثلت کا دعویٰ کر دیتے ہیں۔ صوفیہ کے بارے میں آغا کا خیال ہے کہ انھوں نے ''ظاہری صورتوں'' کو 'سراب' سے تعبیر کرتے ہوئے مسترد کر دیا ہے۔ مطلب یہ کہ صوفیا کے ہاں 'مظہر' کے استرداد کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ 'مظہر' کی کسی بھی خصوصیت کو شعور محض میں بطور اثباتی لمحے کے قبول نہ کیا جائے۔ جہاں تک 'مظہر' کے عقب میں 'حقیقت' کا تعلق ہے تو اسے خارجی مظہر سے پرے خارجی 'جوہر' میں دیکھنے کی بجائے اپنے ہی باطن میں تلاش کیا جائے۔ آغا اسی مفہوم میں کانٹ کے "Noumenon" کو 'پُر اسراریت یا ''مخفی ابعاد'' سے تعبیر کرتے ہوئے ''حقیقتِ عظمیٰ'' کے مماثل قرار دیتے ہیں جو میرے نزدیک صحیح نہیں ہے۔ اس حوالے سے آغا کے اپنے الفاظ کچھ یوں ہیں ''کانٹ نے اسی لیے حقیقتِ عظمیٰ کے مخفی ابعاد کے لیے لفظ 'Noumenon' استعمال کیا تھا جس

کا مطلب ہے جسے جانا نہیں جا سکتا" (ایضاً، ص ۸۰)۔ آغا مزید لکھتے ہیں کہ "نیوٹن نے زمان و مکاں کو مطلق (absolute) قرار دیا تھا مگر اب یہ ایک دوسرے سے مشروط قرار پائے اور اہم ٹھوس مادہ محسوس کیا تھا جواب "رشتوں کا جال دکھائی دیا۔۔۔۔ ایک ایسا جال جو تہہ در تہہ تھا، جس میں کوئی substance نہیں تھا یا اس کی نقاب اندر نقاب پُراسرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔ کانٹ نے اپنے زمانے میں اسے Noumenon کہا تھا" (ایضاً، ص 83)۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ آغا نے کانٹ کے Noumenon کو نیوٹن کے ٹھوس مادے کے مماثل قرار دیا ہے۔ آغا کا یہ قول کانٹ اور نیوٹن دونوں کی عدم تفہیم کی عکاسی کرتا ہے۔ ضروری یہ تھا کہ آغا کانٹ کی "شے فی الذات" اور اس کے 'نومینا' کے مابین امتیاز کو قائم رکھتے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ آغا کے ذہن میں دونوں کے مابین کوئی فرق نہیں ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ "شے فی الذات" حس سے پرے ایک خارجی حقیقت کے طور پر موجود ہے اور 'نومینا' انسانی سبجیکٹ میں فہم محض کے ان مقولات پر مشتمل ہے جو حس سے بیگانہ ہیں۔ کانٹ سیکشن (B522) میں لکھتا ہے کہ "مظاہر کی غیر حسی وجود کو بھی جانا نہیں جا سکتا۔" یعنی ان کو جاننے کے لیے نہ صرف حس ناکافی ہے، بلکہ کانٹ کی لیبنز پر تنقید بھی ثابت کرنے کے لیے ہے کہ نومینا بھی اسے جان نہیں سکتا۔ لیکن اس کے باوجود کانٹ سیکشن (B308) میں لکھتا ہے کہ

Doubtless, indeed, there are intelligible entities corresponding to the sensible entities.

لہٰذا یہاں پر نومینا کو جاننے کا امکان ہے۔ جب نومینا حس سے مطابقت رکھتا ہے تو حس کے احاطے میں آنے کا مطلب ہی یہ ہوا کہ اس کے اوصاف خارجی حسی مظہر سے مطابقت رکھتے ہیں۔ لیکن ہمیں اس سارے عمل کو مزید گہرائی میں دیکھنا ہوگا، تاکہ آغا کی تمام تفہیم کا ابطال ہو سکے۔

اگر تو نومینا کی فوق تجربی تشریح کی جائے جس کے مطابق نومینا فہم محض کے مقولات پر مشتمل ہے تو یہ درست ہو سکتا ہے کہ اسے جانا نہیں جا سکتا، تاہم اگر اسے مشاہدے کا طریقۂ کار تصور کرتے ہوئے حسیاتی مواد پر عائد کیا جائے تو اس کا اظہار ممکن ہے۔ میں سب سے پہلے کانٹ کے فلسفے کی روشنی میں یہ دیکھوں گا کہ کانٹ نے "نومینا" کس کو کہا ہے اور اس کے کیا اوصاف ہیں۔ اس کے علاوہ یہ کہ کیا اس کا کوئی فوق تجربی استعمال ہے کہ جس سے یہ کسی طرح کی سچائی کو جان سکے۔ میرا خیال ہے کہ اگر نومینا کے

اوصاف کو شناخت کرلیا جائے تو پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ نومینا کے اوصاف کو جاننا دراصل نومینا کو جاننا ہے۔ کانٹ نے Noumenon کو "intelligible existences" کہا ہے (تفصیل کے لیے دیکھیے، تنقید عقلِ محض، ص، 211) (یہاں پر یہ بھی ذہن نشین رہے کہ آغا نے تشریح کرتے ہوئے کانٹ کے Noumenon کو نیوٹن کے مادی ایٹم کے مماثل ٹھہرایا ہے، جس کی درستی کا ایک فیصد بھی امکان نہیں)۔

کانٹ نے چونکہ نومینا کو "intelligible existences" کہا ہے اس لیے میں اب نومینا کے لیے "معقول" کی اصطلاح استعمال کروں گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ "معقول" دراصل فہمِ محض سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ حسیاتی مشاہدے کا معروض نہیں ہے۔ اس کے باوجود بھی اور منطقی سطح پر "یہ خالص مشاہدہ اپنا معروضی جواز تجربی مشاہدات سے حاصل کرتا ہے، جس کی یہ خود صورت ہے" (ایضاً، ص، 207)۔ اس کا حسیات کے ساتھ تعلق یہ ہے کہ یہ حسیات سے حاصل شدہ مواد کو تفکر کے ذریعے سے مقولات کے تابع لاتا ہے، مگر اس کے باوجود اس کا ایک وصف یہ ہے کہ یہ مقولات کو حسیات کے بغیر بھی استعمال میں لا سکتا ہے۔ قطع نظر اس سے کہ اس کا حسیات سے ماوراء استعمال بھی اسے "اشیاء فی الذات" تک رسائی حاصل نہیں کرا سکتا۔ "اشیاء فی الذات" اور "معقول" کے بارے میں فرق ملحوظِ خاطر رہنا چاہیے۔ اشیاء فی الذات خارجی حقیقت کا جوہر ہیں، جبکہ معقول کا تعلق انسانی سبجیکٹ کی داخلیت کے ساتھ ہے، حسیت سے ماوراء ہے مگر باطنی حسیت کے وسیلے سے بنتا ہے۔

کانٹ واضح طور پر لکھتا ہے کہ "فہم تجربے سے پہلے یعنی جو کچھ خود سے پیدا کرتی ہے، تجربی استعمال ہی کی غرض سے کرتی ہے" (ایضاً، ص، 205)۔ کانٹ آگے چل کر مزید لکھتا ہے کہ "یہ امر حتمی بنیادوں پر ثابت ہو جاتا ہے کہ فہم کے خالص تعقلات کو فوق تجربی سطح پر استعمال نہیں کیا جا سکتا بلکہ ان کا صرف تجربی استعمال ہی ہوتا ہے۔ فہمِ محض کے اصول اشیائے حقیقی سے نہیں بلکہ صرف امکانی تجربے کی شرائط یعنی حسیت کے معروض سے تعلق رکھتے ہیں" (ایضاً، ص، 209)۔ مزید یہ کہ "فہمِ محض بدیہی سطح پر کچھ نہیں کر سکتی، سوائے اس کے کہ امکانی تجربے کی صورت کی پیش بینی کرے، اور وہ جو مظہر نہیں ہے وہ تجربے کا معروض نہیں ہو سکتا" (ایضاً، ص، 209)۔ لہٰذا اس سے یہ نکتہ واضح ہوا کہ علمی حوالے سے معقول کا کوئی فوق تجربی استعمال نہیں ہے۔ یہی وہ بنیادی منطقی نکتہ ہے جس کی بنیاد پر کانٹ نے متصوفانہ

فکر کا راستہ بند کر دیا تھا۔ اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ معقول براہ راست اشیائے حقیقی تک رسائی حاصل کر سکتا ہے تو وہ ایک منطقی التباس میں الجھ جاتا ہے جس کے بارے میں وہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ خارجی سطح پر پیدا ہوتا ہے لیکن حقیقت میں اس التباس کا تعلق انسانی سبجیکٹ کی فوق تجربی جہت کے ساتھ ہے۔ ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ فہم محض کے تعقلات کا استعمال فوق تجربی نہیں ہوتا۔ حسیاتی ادراکات سے حاصل شدہ مواد جو کہ ایک خیال کے ذریعے دیا جاتا ہے، اسی پر فہم کے تعقلات کا اطلاق ہوتا ہے۔ التباس یہ ہے کہ فہم کے مقولات کا انحصار حس پر نہیں ہوتا۔ جب معقول کے بارے میں یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ اس کے تعقلات اور مقولات حس سے ماوراء ہیں تو پھر یہ کوشش کی جاتی ہے کہ ان کا کوئی ماورائی استعمال ڈھونڈ لیا جائے یا سے ماورائی بنیادوں پر بامعنی بنا لیا جائے، یعنی زمان و مکاں، جن کا تعلق حسیات کے ساتھ ہے، ان سے آگے ان کا کوئی استعمال تلاش کر لیا جائے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ ممکن نہیں ہے۔ کانٹ فہم کے مقولات کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ "خیالات کی صورتوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں" (ایضاً، ص 210)، جو اپنی ترتیب کے لیے حسیاتی مواد کی محتاج ہیں۔ لیکن یہاں یہ التباس ابھرتا ہے کہ یہ صورتیں زمان و مکان سے ماوراء ہونے کی وجہ سے "حقیقت" تک رسائی حاصل کر سکتی ہیں۔ جب مشاہدہ دیا ہوا نہ ہو تو ان کی معنویت حسیاتی مشاہدے سے کم رہ جاتی ہے۔ لیکن اس معنویت کو حسیاتی مواد کی غیر موجودگی میں زیادہ تصور کرنا ہی کانٹ کے نزدیک وہ التباس ہے جو "معقول" کے اندر واقع ہوتا ہے۔ یہاں بھی کانٹ صوفیانہ فکر کے لیے راستہ بند کر دیتا ہے، جو زمان و مکاں سے ماوراء ہو کر "حقیقتِ مطلق" تک رسائی حاصل کرنے کی خواہاں ہے۔ آغا کے پیشِ نظر یا تو صوفی کے خیالات ہیں یا پھر ڈیکارٹ کا فلسفۂ سبجیکٹ ہے جو اپنی ذات کا تعین فوق تجربی سطح پر حاصل کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کا سبجیکٹ اپنے جوہر سے شناخت قائم کرتا ہے۔ کانٹ کا معقول غیر معین ہے، جو صرف تجربے کے ذریعے متعین ہوتا ہے۔ کانٹ سیکشن 24 اور 25 میں زمان و مکان کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈیکارٹ کے فلسفۂ سبجیکٹ کو چیلنج کرتا ہے۔ اب کانٹ سے قبل کی پوزیشن کو قبول کرنا یا اس قبل کی پوزیشن پر قائم رہنے کا مطلب سترھویں صدی کے فلسفے سے آگے نہ بڑھنے کے مترادف ہے۔ بعد کے فلسفے گزشتہ فلسفوں کے نقائص ظاہر کر کے یا ان کا ابطال کرنے کے بعد ہی اپنی کوئی جگہ بنا پاتے ہیں، جنھیں سمجھنا آگے بڑھنے کے لیے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی میں کانٹ اور ہیگل کے فلسفے ہی اہمیت کے حامل قرار دیے جا رہے ہیں، کیونکہ ان فلسفوں میں جہانِ نئی جہات نظر

آئی ہیں وہاں گزشتہ فلسفوں کے حقیقی تضادات کا انکشاف بھی کیا گیا ہے۔ فلسفے میں منطقی اور سائنسی طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے، اسی طریقہ سے اس کا ابطال یا توسیع ممکن ہو سکتی ہے۔

اگر تصوف کی رو سے دیکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب 'مظہر' کا استرداد ہوتا ہے تو "حقیقتِ عظمیٰ" تک پہنچنے کا واحد وسیلہ سبجیکٹ کا باطنی شعور ہے، جو کسی بھی خارجی حوالے کے بغیر اپنی ذات میں مستغرق ہو کر 'حقیقت' تک رسائی حاصل کرتا ہے اور آغا کے نزدیک کانٹ کا 'نومینا' بھی اسی عمل کو قائم رکھنے کا تسلسل ہے۔ میں محتاط انداز میں یہ جائزہ لینا چاہتا ہوں کہ کیا کانٹ نے اس "عقلی ابعاد" کے لیے کوئی ایسا طریقہ کار وضع کر رکھا ہے جو شعور محض سے مظہر کو کلی طور پر منہدم کر کے باطنی سطح پر کوئی منزل طے کر سکے؟! اگر نہیں تو آغا کی اس "امتزاجی" تعبیر کو کس حد تک صحیح سمجھا جا سکتا ہے؟

کانٹ نے اپنی بے مثل تصنیف "تنقید عقل محض" میں بے شمار جگہوں پر 'مظہر' اور "شے حقیقی" سے تعلق کا جامع تجزیہ پیش کیا ہے۔ اب ہم زیادہ باریکی میں جا کر ان تمام عوامل کا تجزیہ ملاحظہ کریں گے۔ باطنیت کی بنیاد پر علم کا حصول خواہ ماورائی نوعیت کا ہو یا اس کا تعلق حسی تجربے کے ساتھ ہو دونوں صورتوں میں مظہر کا استرداد ممکن نہیں ہے۔ کانٹ مذکورہ کتاب کے تیسرے باب میں انتہائی باریکی کے ساتھ حسی ادراکات سے حاصل ہونے والے تجربی شعور اور شعور محض میں ان ادراکات سے متعلق نفی اور اثبات کے لمحات کی دریافت کرتا ہے۔ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ حسی ادراکات چونکہ 'مظہر' سے حاصل شدہ ہیں، اس لیے کانٹ کو ان کی مسلسل نفی مقصود ہے تاکہ باطنی شعور کی اس سطح کو چھو لیا جائے کہ اثبات کے لمحے کی تصدیق ہو جائے تو ایسا کرنے سے یقیناً کانٹ کے فلسفے میں متصوفانہ فکر کا راستہ کھل جاتا ہے، مگر کانٹ ایسا نہیں سمجھتا۔ سب سے پہلا قضیہ تو یہ ہے کہ حسی ادراک، گو کہ خارجی نوعیت کا ہوتا ہے، اس کے باوجود سبجیکٹ کو شدید انداز میں متاثر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک لمحہ پر ایسی سطح پر پہنچ جاتا ہے کہ وہاں حسی ادراک اور سبجیکٹ کا فرق ختم ہونے لگتا ہے، اس اعتبار سے نہیں کہ حسی مواد کو کلی طور پر منہدم کر دیا گیا ہے بلکہ اس سطح پر کہ حسی مواد اور شعور ایک ہی سطح پر پہنچ چکے ہوتے ہیں۔ تمام تر بدیہی علم کے باوجود 'مظہر' میں تیقن کا وہ درجہ موجود ہے جسے محض بدیہی بنیادوں پر کبھی جانا نہیں جا سکتا۔" یہی وہ افتراق ہے جو خالص اور تجربی علم میں حتمی فرق قائم رکھتا ہے" (ص، 159)۔ اب بحث یہ ہے کہ اثبات ایک طرح کی 'شے' ہے جبکہ نفی 'لاشے' ہے۔ مظہر ان دونوں لمحوں سے گزرتا ہے۔ جب مظہر کا اثبات ہوتا ہے تو باطنی سطح پر نفی کا

عمل جاری رہتا ہے۔ باطنی نفی کا مطلب مظہر کا اثبات ہے نہ کہ مظہر کی نفی۔ جب مظہر باطنیت کی نفی کرتا ہے تو اثبات کا لمحہ اسے ہر طرح کی متصوفانہ فکر سے باہر لے جاتا ہے، کیونکہ اس مظہر کا ثبات ہوا جو متصوفانہ فکر میں 'سراب' ہے۔ "ہر حس میں انفعالی حس کی ایک لازمی اور متعین سطح ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں کسی ایسے حسی ادراک یا تجربے کا امکان نہیں رہتا جس میں بالواسطہ یا بلاواسطہ مظہر کے ثبات کے معدوم ہونے کو ثابت کیا جا سکے۔" اس سطح کی حسی انفعالیت کہ اس میں مظہر طور اثباتی لیے ہو سکے متصوفانہ فکر کی مکمل نفی ہے۔ اب ہم دوسرا نکتے کی جانب چلتے ہیں جسے آغا نے "معقول" سے تعبیر کیا ہے۔ ویسے تو معقول کا تمام فلسفہ اسی ایک خیال سے نتیجہ ہو جاتا ہے، مگر اس کے باوجود ہم دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کیا کوئی ایسا راستہ ہے کہ جس سے یہ ثابت کیا جا سکے کہ معقول خود میں پیوست کسی ایسے معنی کو بروئے کار لا سکے جس میں مظہر کی شمولیت نہ ہو۔

قطع نظر اس سے کہ کانٹ کا "معقول" علمیاتی سطح پر بیکار اور عملی یا اخلاقی حوالوں سے کارآمد رہتا ہے۔ کانٹ کے فلسفے کے مطابق "معقول" سے کوئی بھی راستہ ماورائیت کی جانب نہیں جاتا۔ حسی تجربے کے بغیر 'نومینا' کے پاس اور کوئی مشاہدہ نہیں ہے۔ کانٹ کے الفاظ میں "ماورائیت ناممکن ہے کیونکہ یہ متضاد ہے۔۔۔۔ چاہئے تبت اور ہندوستان میں متصوفانہ انجذاب کا فلسفہ اس دھوکے کا شکار ہے کہ آخر کار خدا کے سر کے اندر تحلیل ہو جائے گی" (فلسفیانہ الہیات پر لیکچرز، ص، 86)۔

[illegible] اس طرح کانٹ نے متصوفانہ فکر جسے مشرق میں واحد فکری قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، مسترد کر دیا۔ 'نومینا' کے پاس صرف یہ راستہ ہے کہ یہ عمل میں باقی رہے۔ 'نومینا' کا عملی اظہار 'نومینا' کو متصوفانہ فکر سے متضاد قرار دینے کے لیے تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ آغا کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ آغا فلسفیانہ مقدمات کا ایک دوسرے سے فرق اور ان کے مابین مماثلتوں کو دریافت کرنے کے عمل سے نہیں گزرتے۔ آغا کے لیے عمل کا سوال انتہائی غیر اہم ہے، جبکہ علمیات اور عمل کی پیکار مغربی فلسفے کی ایک ایسی خصوصیت ہے کہ کانٹ نے عقل کو علم کے سوال پر ناقص قرار دے کر صرف عمل کے لیے 'ایمان' کا راستہ کھلا رہنے دیا اور علم کے سوال کو 'عقل' کی تحدید کے مسائل قرار دے کر پس پشت ڈال دیا۔ تصوف کا تعلق استغراق کے ساتھ ہے، یعنی اگر 'معقول' حسی شمولیت یا نجی معقولات کے اشتراک کے بغیر محض باطنیت پر اس اعتبار سے انحصار کرتا کہ وہ 'حقیقتِ عظمیٰ' کو پا سکتا ہے تو نہ صرف یہ کہ یہ کانٹین فلسفے کی موت

ہوئی بلکہ تجربیت، عقلیت اور جدلیات کی بھی موت ہوئی۔ مغربی فلسفے میں تصوف کو تو چیلنج درپیش رہا مگر فلسفہ مختلف شکلیں اختیار کرتا ہوا آگے بڑھتا رہا۔

آغا صرف یہی نہیں کہتے بلکہ آگے چل کر ایک اور دلچسپ اقتباس پیش کرتے ہیں۔ ''حضرت علی سے یہ قول منسوب ہے کہ تمام صفات حقیقتِ عظمیٰ کو بیان کرنے میں گنگ اور دم بخود ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ظاہر ہو یا مخفی) حقیقتِ عظمیٰ کو بیان نہیں کر سکتا کیوں کہ لازوال اور محدود، پردہ در پردہ اور حجاب اندر ''ہستی'' پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہو سکتا'' (ایضاً، ص80)۔ آغا نے جو قول پیش کیا ہے وہ براہِ راست متصوفانہ فکر سے متصادم ہے کیونکہ متصوفانہ فکر میں مسلسل نفی کے بعد اثبات کا لمحہ حقیقتِ عظمیٰ کا براہِ راست مشاہدہ کرنے سے عبارت ہے۔

ہم نے آغاز میں دیکھا کہ آغا نے 'پیٹرن' کی اصطلاح کے استعمال کے بعد اس اصطلاح کو اس طرح واضح نہیں کیا جس طرح اسے واضح کرنے کی ضرورت تھی۔ ڈی کنسٹرکشن کی آمد کے بعد ساختیات کی جو شکل بنی، آغا کے الفاظ میں اس کے بعد ''ساخت کے مربوط رخ کی جگہ اس کے لخت لخت رخ کو مل گئی، اس فرق کے ساتھ کہ ساخت کے اندر تو تاگے جڑ کر ایک پیٹرن بن جاتے ہیں، جبکہ اینٹی سٹرکچر کے اندر بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ ص،103)۔ آغا نے ساخت اور اینٹی ساخت کے اس فلسفے کو نظر انداز کیا ہے جس کے مطابق 'بننے' کا مطلب تشکیل سے ہوتا ہے، اور تشکیل خود ساخت سے عبارت ہے۔ اینٹی ساخت تشکیل کے برعکس اس کے 'بگڑنے' سے عبارت ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ اینٹی ساخت کے اندر ہی دونوں عوامل شامل ہیں درست نہیں ہے۔ روشن خیالی فلسفوں میں تضاد کی تحلیل کے بعد ایک نئے تضاد کا سامنا ہوتا ہے۔ وہ نیا تضاد ہی تشکیل کے راستے میں رکاوٹ کھڑی کرتا ہے۔ تاہم اس رکاوٹ کے دور ہونے کا مطلب ایک نئی تشکیل کے ساتھ ہے۔ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ''بننے اور بگڑنے'' کا عمل روشن خیالی فلسفوں میں موجود تھا۔ اگر ڈی کنسٹرکشن ''اینٹی ساخت'' کی حامل ہے تو 'بننے' کا عمل اس کا عمل نہیں ہے۔ 'بننے' سے پہلے خام مال ہی ''اینٹی ساخت'' کا حامل ہوتا ہے۔ فلسفیانہ ڈی کنسٹرکشن میں 'بننے' سے مراد بامعنی بننے سے ہے۔ دریدا کے پیش نظر 'موجودگی' نہیں بامعنی موجودگی ہے۔ میں آگے چل کر اس نکتے کا تجزیہ پیش کروں گا کہ دریدا 'موجودگی' کے کس تصور کا حامی ہے اور کس تصورِ موجودگی کے خلاف ہے۔ اس اقتباس کے ساتھ آغا کا یہ کہنا مزید حیرانگی کا باعث

ہے کہ "بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکز سے کی جگہ پیٹرن نے لے لی" (امتزاجی تنقید، ص 70)۔ دونوں اقتباسات میں 'پیٹرن' کا وہ فرق واضح نہیں ہے جو دونوں اقتباسات کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ آغا نے ساختیات میں سے مرکز کے تصور کو ختم کرنا چاہا ہے، مگر اس کے باوجود ساخت کے فلسفے کو فعال تصور کیا ہے؟ اس کا تجزیہ دریدا کے ایک اہم مضمون کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ اس مضمون میں دریدا یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ مرکزیت کے فلسفے کے خلاف نہیں ہے۔ مگر اس کا اہم ترین مضمون "Differance" مرکزیت اور موجودگی کے فلسفے کے اندر رہتے ہوئے اس سے باہر نکل جانے کی کوشش ہے، جو میرے خیال میں ممکن نہیں ہے۔ یہ مضمون شاید آغا کی نظر سے نہیں گزرا۔ پہلے "ساخت، سائن اور کھیل۔۔۔" میں دریدا کے یہ الفاظ ملاحظہ کریں۔

> I did not say there was no centre, that we could get along without centre I believe that the centre is a function, not a being - a reality but a function. And this function is absolutely indispensable. I don't destroy the subject, I situate it (Writing and Difference, P,·271).

دریدا کے اقتباس کو آغا کے اس اقتباس کی روشنی میں دیکھیں کہ "دریدا نے حقیقت کو ایسی تجلیک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم" (امتزاجی تنقید، ۷۶)۔ مزید لکھتے ہیں کہ "ڈی کنسٹرکشن نے ادب کو اور ادب کے حوالے سے ساری "موجودگی" کو مرکز سے منقطع کر کے ہر قسم کے حوالے (reference) سے بھی منقطع کر دیا" (ایضاً، ص 77)۔ آغا نے 'مرکز' اور 'موجودگی' کے مابین ایک تفریق قائم کر رکھی ہے، حالانکہ مبنی بر موجودگی تعقلات میں مرکزیت شعوری مرکزیت کو حاصل ہوتی ہے۔ آغا کی تفہیم بالکل غلط ہے۔ آغا کے نزدیک 'موجودگی' اور 'مرکز' دو الگ الگ عوامل ہیں۔ آغا کے خیال میں 'موجودگی' کا مطلب "حقیقتِ عظمیٰ" کی 'موجودگی' سے ہے، جیسا کہ لکھتے ہیں کہ فلسفۂ وجودیت کے مبلغوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "وہ موجودگی کو اس کی ننگی حالت میں دیکھنے لگے تھے" (امتزاجی تنقید، ص 78)۔ لہٰذا آغا کے لیے موجودگی تعقلات وضع کرنے والے سبجیکٹ کی بجائے "حقیقتِ عظمیٰ" کی موجودگی ہے۔ اس طرح آغا نے دریدا کے فلسفے کے بنیادی خیال کو چھوا تک بھی نہیں

ہے۔ میں جب 'میں' کہتا ہوں یا 'یہ' کہتا ہوں یا 'اب' کہتا ہوں تو میں خود کے 'موجود' ہونے کا یقین دلاتا ہوں۔ جب یہ کہنے والا یا اب کہنے والا یا میں کہنے والا پنی ہی وضاحت کرتا ہوا مثالی وحدت بھی قائم نہیں کر پاتا کہ معنی کا تعین کر سکے تو اسے 'موجود' نہیں کہا جا سکتا۔ جبکہ گزشتہ ادوار میں 'میں' کہنے والا خود کو موجود متصور کرا کر ہر دوسری چیز کو خود تک مختلف کر لیتا ہے۔ آغا پر یہ لازم تھا کہ وہ واضح کرتے کہ ان کی تشریح یا تجزیہ علم الوجود سے عبارت ہے، یا پھر وہ الہیاتی جہت کے تحت فلسفہ موجودگی کی وضاحت کر رہے ہیں۔ دریدا نے ان تینوں کے مابین افتراق قائم کرتے ہوئے انھیں "Onto-theo-logy" کہہ کر پکارا ہے۔ دریدا کے پیش نظر کونسی 'موجودگی' تھی اس کا باریک تجزیہ میں آگے چل کر پیش کروں گا۔

اس کے علاوہ آغا کا یہ اقتباس دریدا کے اقتباس سے براہ راست متصادم ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ دریدا نے 'تھا' کا لفظ استعمال کیا ہے، یعنی مغربی فلسفے میں 'مرکز' موجود تھا۔ سوال تو یہ ہے کہ جو مرکز موجود ہے اس کو مرکز کے اندر رہتے ہوئے لامرکز کیسے کیا جائے، اور اس کے بعد جو مرکز یا موجودگی باقی رہ جائے اس کی نوعیت کیا ہو گی۔ اس کے لیے مرکزیت کے اندر رہتے ہوئے مرکزیت اور لامرکزیت کے تعلق کا تجزیہ کیا جائے۔ دریدا کے فلسفے میں مرکز کا استرداد اس مفہوم میں نہیں کہ اس کا 'انہدام' ہو جاتا ہے، جیسے کہ آغا ان الفاظ میں تسلیم کرتے ہیں کہ "یا یہ کہ ہر طرح کا حوالہ ہی ختم ہو جاتا ہے۔ دریدا اگنٹ بار مغربی مابعد الطبیعات سے رجوع کرتا ہے۔ مغربی مابعد الطبیعات ہی دریدا کا حوالہ جاتی نکتہ ہے۔ دریدا جس تحریر کا تجزیہ پیش کرتا ہے وہ "مغربی مابعد الطبیعات کی زبان" ہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی زبان نہیں جس سے رجوع کیا جا سکے۔ مرکز سے باہر آ کر مرکز کو دیکھنا یا مرکز پر حملہ کرنا ممکن نہیں کیونکہ اس سے اندر اور باہر کی تفریق جنم لے لیتی ہے، جس کا تعلق، ڈی کنسٹرکشن کے مفہوم میں، لوگوں کے فلسفے کے ساتھ ہے، جو ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے۔ آغا کے اٹھائے گئے نکتے میں پیچیدگی یہ ہے کہ اس میں "موجودگی کی مابعد الطبیعات" اور مرکزیت کے فلسفے کے درمیان تعلق کا تجزیہ مغربی فلسفیانہ روایت کے تحت اٹھائے گئے قضایا کی تفہیم کے بغیر پیش کیا گیا ہے۔ جب مرکز کی جگہ 'نمونہ' لے لیتا ہے، جس کی نوعیت معنوی موجودگی کی بجائے ایک طرح کا 'فنکشن' بن جاتی ہے تو موجودگی کے سوال کو اس وقت چیلنج درپیش رہتا ہے، جب اس کا تجزیہ ڈی کنسٹرکشن کے تحت کیا جائے۔ لیکن تجزیے کے دوران لوگوں کے فلسفے (جس کے ساتھ ڈی کنسٹرکشن کا گہرا تعلق ہے) میں سے موجودگی کا خاتمہ پھر بھی نہیں ہوتا، بلکہ موجودگی میں غیر موجودگی کو

دکھایا جاتا ہے۔ موجودگی کا خاتمہ حقیقت میں غیر موجودگی کا خاتمہ ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اس عمل کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ موجودگی اور غیر موجودگی دونوں ناگزیر ہیں۔ جہاں تک 'پیٹرن' کا تعلق ہے تو اس کی نوعیت کو مزید واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ بہر حال آغا کی وضاحت سے یہ عیاں نہیں ہوتا کہ 'پیٹرن' کی نوعیت کی ہے؟ کیا اس میں معنی قائم ہوتا ہے؟ اگر معنی قائم ہوتا ہے تو پیٹرن سے ان کی کیا مراد ہے؟ مرکز کے برعکس جس 'پیٹرن' کا ذکر آغا کرتے ہیں کیا وہ ارتجاعی تحدید کے نتیجے میں قائم ہوئی لامتناہیت سے ماورا کوئی شے ہے؟ یا پھر لامتناہیت کا مفہوم قبل از ارتجاط حتمی تجرید ہے؟ معنی کا قائم ہونا مرکزیت اور موجودگی کو تسلیم کرنا ہے۔ 'پیٹرن' بطور فنکشن قائم رہ سکتا ہے، لیکن اس فنکشن کے اندر تحدید (Finitude) یا عدم تحدید کا سوال ہی 'پیٹرن' کی نوعیت کو واضح کر سکتا ہے۔

دریدا عدم موجودگی کی جانب مائل ہو چکا تھا، لیکن اس کے باوجود تعقلاتی فلسفوں اور موجودگی پر انحصار کرنا اس کی مجبوری تھی۔ میں یہاں "فلسفے کی حدود" میں سے دریدا کے ایک اہم تاریخی اقتباس کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:

> "بیج کا بطور موجودگی ظاہر نہ ہونا، موجودگی کے موجود ماخذ کی دست برداری، ہر طرح کے بیج کے اظہار کی شرط ہے۔ غیر بیج بیج ہے۔ غیر موجودگی موجودگی ہے۔ Differance جو ہر طرح کی ماخذی موجودگی کا ظاہر نہ ہونا ہے، وہ فوری بیج کے امکان اور عدم امکان کی شرط ہے۔۔۔ فوری کا مطلب یہ کہ موجود وجود بیج کے اندر، شناخت کی موجودگی میں اور موجودگی کی شناخت میں، جو بھی ظاہر ہوتا ہے، یا خود کو پیش کرتا ہے، دوگنا ہو جاتا ہے" (ص ۱۱)۔

لہٰذا یہ ذہن میں رہے کہ یہاں بھی استرداد کا عمل نہیں بلکہ 'موجودگی' اور 'غیر موجودگی' کی ثنویت کا عمل ہے۔ 'عدم موجودگی' معنی کی 'عدم موجودگی' یا اس کے التوا سے عبارت ہے۔ جب تک معنی نہ دکھایا جائے، اس وقت تک التوا کیسے دکھایا جا سکتا ہے؟ 'معنی' کا تعلق سبجیکٹ کے ساتھ ہے۔ فلسفے کی دنیا میں سبجیکٹ کا کام تعقلات کی تشکیل کرنا ہے جبکہ سوسئیر کی ساختیات میں سبجیکٹ منہدم نہیں ہوتا۔ اس میں معنی تعقلات کی طرح بولنے والے کی ذہنی امیج سے جڑا ہوا ہے۔ یہی وہ بنیاد ہے جو ساختیات اور گزشتہ فلسفوں میں یکساں ہے، جس کی وجہ سے دریدا سوسئیر کو مغربی مابعد الطبیعات کا نمائندہ گردانتا ہے۔ جب

سبجیکٹ کو لامرکز کردیا جائے، تو مرکزیت کا تصور موضوعی یا معنوی مرکزیت کے برعکس لامرکزیت کے فلسفے کے تحت ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ جہاں سبجیکٹ کو بدیہی بنیادوں پر فرض کرلیا جاتا ہے، اس کا فرض کیا جانا نہ صرف موجودگی کے مماثل ہے، بلکہ ہر قسم کے معنی کا منبع تصور کیا جاتا ہے۔ آغا کی تمام فکر کا تعلق فوق تجربیت یا ماورائیت کے ساتھ ہے، جس میں معنی کی نوعیت خارجی نہیں باطنی ہے، اسی پہلو پر دریدا یلغار کرتا ہے۔ باطنیت کے فلسفے یا متصوفانہ فکر میں انسانی سبجیکٹ کی جگہ نہیں بنائی جاتی بلکہ سبجیکٹ کی حیثیت ماورائی مدلول کی سی ہوتی ہے جو از خود ہر شے کے لیے جگہ بناتا ہے، جو خود کے لیے بغیر کسی طرح کے خارجی حوالے کے "موجود" ہوتا ہے اور خود ہر شے کی جگہ لے لیتا ہے۔ حتمی موجودگی استغراق کے لیے لازمی ہے تاکہ حقیقت مطلق سے وصل کے لیے کو ممکن بنایا جاسکے۔ منقسم سبجیکٹ کا خود میں متحد ہونا کم از کم Differance کے ابتدائی کردار کے بعد ماورائی مدلول یا مبنی بر موجودگی فکر کے لیے ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ دریدا کے نزدیک "Differance" سے قبل کوئی سبجیکٹ "موجود" نہیں ہے۔ دریدا سے قبل سسوئیر یہ واضح کرچکا تھا کہ "زبان بولنے والے سبجیکٹ کا فنکشن نہیں ہے۔" اگر زبان ایک آزاد نظام ہے تو اس کی آزادی کا تقاضا ہے کہ سبجیکٹ اس کے اصولوں کی پیروی کرے۔ سبجیکٹ کی ثانوی حیثیت اسی وقت ممکن تھی جب زبان کے ایک بنیادی وصف یعنی افتراقات کو پہلے سے عمل آرا تصور کیا جائے۔ ان افتراقات کی نوعیت ایسی نہیں کہ جہاں یہ تضاد کے مماثل ہے جو آخر کار تحلیل ہوجاتا ہے۔ ان افتراقات کی حیثیت حتمی ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن افتراقات کو اس اعتبار سے حتمی نہیں گردانتی کہ ایک بار پھر "موجودگی" کا شائبہ پیدا ہو۔ لاتشکیلی فلسفہ یہ بتاتا ہے کہ یہ افتراقات "Differance" سے قبل نہیں ہیں۔ Differance کا افتراقات سے قبل ہونا ہی انسانی سبجیکٹ کی متصورہ "موجودگی" کو چیلنج کرتا ہے۔ Differance کا کام ہی یہ ہے کہ جہاں وہ سبجیکٹ سے منسلک معنی کو التوا میں رکھتا ہے، وہاں یہ سبجیکٹ کے انقسام کو یقینی بناتا ہے۔ "سب سے پہلے شعوری اور بولنے والا سبجیکٹ افتراقات کے نظام اور Differance کی حرکت پر منحصر ہے، سبجیکٹ موجود نہیں ہے، نہ ہی یہ خود کے لیے Differance سے قبل موجود ہے۔ سبجیکٹ کی تشکیل اس وقت ہوتی ہے جب being خود میں منقسم ہوچکا ہو" (پوزیشنز، ص 29)۔ دریدا کے فلسفے میں "Differance" کا کام افتراق اور التوا کو قائم رکھنا ہے۔ اگر اس کو فرض نہیں کیا جاتا تو افتراق والتوا جیسے نام نہاد فلسفے کو قائم رکھنا مشکل ہے۔ دریدا کے نزدیک "متن سے باہر

کچھ نہیں ہے۔" اس متن کے اندر ہی موضوعی شعور کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ 'نشان' سے پہلے یا اس کے باہر 'جھلک' یا "Differance" کا عمل اس لیے فاعلانہ نہیں رہتا کہ موضوعی شعور اپنی جگہ ہٹا چکا ہوتا ہے۔ جب سوچ کے ذریعے شعور کی موجودگی یقینی ہو جاتی ہے تو ہر زاویے کی وضاحت اس موجودگی کے تناسب ہی سے ہو پاتی ہے۔ اس طرح 'شعور' ایک مراعات یافتہ مقام پر فائز رہتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس سے شعور اپنے ترکیبی عمل کو بروئے کار لا کر معنی کا امکان پیدا کرتا رہتا ہے۔ موضوعی شعور اسی وقت اپنی جگہ ہٹاتا ہے جب وہ خود کو "نقش" یا "Differance" سے پہلے "موجود" سمجھے۔ اگر ایسا سمجھا جائے گا تو پھر یہ کیسے تسلیم کیا جائے کہ "متن سے باہر کچھ نہیں ہے"؟ اگر متن کے اندر ہی سب کچھ ہے تو موضوعی شعور متن سے باہر کیسے رہ سکتا ہے؟ اگر شعور متن کے اندر ہے تو متن تو عبارت ہی افتراق و التوا کے نظام سے ہے، اس میں 'موجودگی' کا سوال کیسے پیدا ہو سکتا ہے؟ 'التوا' مسلسل غیر موجودگی ہے، افتراق حتمی امتیاز ہے، لیکن اس قسم کا نہیں کہ افتراق کو 'ہے' سے تعبیر کیا جا سکے۔ 'ہے' کا مطلب موجودگی ہے، لہٰذا دیکھا جائے تو افتراق بھی التوا میں ہے۔ انھی نکات پر دریدا زور دیتا ہے۔ ان دونوں کا امکان "Differance" پیدا کرتا ہے۔ آغا کے نزدیک دریدا کا Differance "اصل حقیقت" یا حقیقتِ عظمیٰ" کے مماثل ہے، حالانکہ وہ اپنے فنکشن کے اعتبار سے مذہب، الٰہیات اور متصوفانہ نوعیت کے تصور "اصل حقیقت" سے بالکل مختلف ہے۔ مجموعی طور پر "Differance" موجودگی کے اس فلسفے کے خلاف ہے، جو "اصل حقیقت" کا تصور پیدا کرتا ہے۔ متصوفانہ فکر میں 'اثبات' کا لوحِ حتمی موجودگی کے اثبات سے عبارت ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ متصوفانہ فکر اس اثباتی لمحے کو ڈی کنسٹرکشن کے وار سے بچا سکے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے بعد اگلا چیلنج تصوف کے اس تصور کو درپیش ہے جسے عرصہ دراز سے رائج تصور کیا جاتا ہے۔ ویسے بھی کیا وجہ ہے کہ ہم فلسفوں میں نئی فکر کے در آنے سے ان کی توسیع کا ذکر کرتے ہیں، مگر متصوفانہ فکر کے اصولوں کو ہر عہد کے لیے مکمل سمجھتے ہیں؟ دریدا کو متصوفانہ فکر کے اثباتی لمحے سے پہلے دیکھنے کا مطلب متصوفانہ فکر کو ہر عہد کے لیے حتمی سمجھنے کے مترادف ہے۔ یعنی علم کی توسیع جو صدیاں پہلے ہو چکی تھی، اب اس میں توسیع کا کوئی امکان نہیں ہے۔ بہر حال میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں۔ دریدا کا Differance حقیقتِ عظمیٰ کے مماثل نہیں ہے، بلکہ حقیقتِ عظمیٰ پر یقین رکھنے والوں کے لیے خطرے کی گھنٹی ہے۔ آغا نے اسے کیوں 'حقیقتِ عظمیٰ' کے مماثل قرار دیا ہے۔ وہ کونسی مشترک اقدار یا

صفات ہیں جو صوفیا کے تصور حقیقتِ مطلق میں پائی جاتی تھیں، جو آگے چل کر دریدا کے Differance میں دیکھی ہیں مگر کہیں ان صفات کو بیان کر دیتے تو زیادہ باریکی سے تجزیہ پیش کیا جاسکتا تھا۔ اس کے باوجود میں یہاں Differance کے بارے میں دریدا کے خیالات کا ترجمہ پیش کرتا ہوں، جس سے یہ واضح ہو جائے گا کہ Differance کا فنکشن خود کو ہر ماخذ سے قبل کا ماخذ دکھا کر اپنے ماخذ کی شکل میں پیش کرنا نہیں ہے جسے "موجود" کہا جاسکے:

> "Differance بطور موجودگی وجود یا وجودیت کے تعین پر سوال قائم کرتا ہے۔۔۔۔ Differance خواہ کتنا ہی شاندار، یکتا، اہم اور ماورائی وجود کیوں نہ ہو، یہ موجود نہیں ہے، یہ کسی پر تسلط قائم نہیں کرتا اور نہ ہی کہیں سے اپنی حکمرانی قائم کرتا ہے۔ اس کو بڑے لفظ سے بیان نہیں کیا جاسکتا، نہ ہی اس کی کہیں حکمرانی ہے، تاہم یہ ہر حکمران کو تہس نہس کرنا چاہتا ہے۔ ہمارے باطن میں ہر وہ شے جو ماضی یا مستقبل میں سلطنت کی موجودگی کی خواہش رکھتی ہے اسے اس سے خوفناک حد تک خطرہ درپیش ہے" (فلسفے کی حدود، 22-23)۔

یہاں یہ تو واضح ہو گیا کہ دریدا کے Differance کا فنکشن کیا ہے۔ دریدا صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ Differance کی وضاحت کے لیے اور آگے بڑھتا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ Differance کو ماورائی عہدے پر فائز کیے جانے کے امکانات موجود ہیں۔ اس لیے اس کی کوشش رہی ہے کہ وہ وجودی و الٰہیاتی فلسفے کے تحت متشکل ہوئے "اصل حقیقت" کے تصور سے Differance کو ممتاز کرے۔ دریدا لکھتا ہے کہ یہ کسی "موجود" کو دیا ہی نہیں جاسکتا۔ خود کو پیچھے رکھ کر اور ظاہر نہ کر کے، یہ اس مخصوص نکتے اور اس متعین انداز میں سچ کے نسق سے دور چلا جاتا ہے، تاہم اس کے باوجود یہ اس انداز میں مخفی نہیں ہے کہ جیسے یہ کوئی چیز ہو، یا ایک پُراسرار ہستی (mysterious being) (تحریر اور تفریق، ص 134)۔ Differance کا "نہ ہی کوئی وجود (existence) ہے نا جوہر، یہ being کے کسی مقولے، موجود یا غیر موجود

سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ جسے Differance کہا جاتا ہے، یہ حتیٰ الٰہیات کے حتمی مفہوم میں بھی الٰہیاتی نہیں ہے (ایضاً، ص، 134)۔ یہ ذہن نشین رہنا چاہیے کہ دریدا جب یہ کہتا ہے کہ Differance کو جانا نہیں جاسکتا تو اس کے پیش نظر نہ صرف مغربی فلسفے کی وہ شعوری قوت ہے جو خود پر انحصار کر کے معنی کو یقینی بناتی ہے، بلکہ وہ تمام متصوفانہ فکر بھی ہے جو پُراسرار فکر کو فلسفہ موجودگی کی بناء پر ممکن بناتی ہے۔ خارجی حوالوں سے منقطع ماورائی شعور کا وہ فلسفہ جس کی آخری شکل ہسرل نے پیش کی تھی۔ اس پر دریدا کی تنقید کا مقصد ہی یہ تھا کہ کسی ایسی موجودگی کا تصور قائم نہ ہو سکے جو موجود میں معنی کو حاصل کرنے کا یقین حاصل کرلے۔ اور اس ماورائی شعور کی حقانیت کو تجرباتی عمل میں بغیر کسی طرح کے تضاد کے قابل عمل بنائے۔ ہسرل کے فلسفے میں وہ تمام عوامل پائے جاتے ہیں جو پارمینائیڈز سے لے کر فلاطینوس اور اس کے بعد برگساں کی متصوفانہ فکر میں شامل رہے ہیں۔ دریدا اصالیت کے اس فلسفے کو قبول نہیں کرتا۔ کیونکہ یہی وہ متصوفانہ فکر ہے جس کے تحت "موجودگی" کے خیال سے نجات نہیں پائی جاسکی۔ موجودگی کا یہ تصور ، ورائی ہے۔ یعنی ماورائی شعور کا عمل انجذاب کو ممکن بناتا ہے۔ لہٰذا یہاں پر ماورائی شعور کو 'موجود' تصور کر لیا جاتا ہے۔ اور کوشش یہ کی جاتی ہے کہ اس سے ہر خارجی حوالہ منقطع کر دیا جائے۔ جیسا کہ فلاطینوس لکھتا ہے کہ ''ہماری ذات کے اندر کوئی ایسی حقیقت پنہاں ہونی چاہیے جو اس ماورا الماورا سے رشتہ رکھتی ہو'' فلاطینوس مزید لکھتا ہے کہ'' ہر کثرت وحدت پر دلیل ہے۔ یہی وحدت جو خود مرکوز ہو، جو خود اس بات پر قادر ہو کہ خود کو ابدی اتحاد دے سکے'' (مراقبہ ذات، ص، 170)۔ ''ہستی وجود کی وحدت ہے'' (ایضاً، ص، 178)۔ متصوفانہ فکر کا یہ پہلو یونانی روایت کے تحت خود کلامی سے عبارت ہے۔ دریدا اس مسئلے پر یوں رقمطراز ہے کہ ''تحریر کے دائرے سے باہر کوئی ورڈی جی اس فیصلہ کن کلیت پر حکم نہیں لگا سکتا'' (ایضاً،

ص 135)۔ اپنی ذات میں سچ کو تصور کر لینا اور اس کے بعد اس کی کھوج میں لگ جانا ڈی کنسٹرکشن سے آگے کا مرحلہ نہیں، بلکہ اس سے قبل کی سوچ کا عکس ہے۔ میں نے اسی لیے یہ نکتہ اٹھایا تھا کہ اگر آغا نے دریدا کی 'تقریر اور مظہر'' کا مطالعہ کیا ہوتا تو کم از کم اس علمی مسئلے پر اس حد تک غلط فہمی کا شکار نہ ہوتے۔ اختلاف سے پہلے کسی بھی فلسفی کے فلسفے کو سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔ دریدا کی ہسرل کے ماورائی شعور پر کی گئی تنقید دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے اس پہلو کو سمجھنے کے لیے بہت ضروری ہے، جو موجودگی کے فلسفے کو چیلنج کرتا ہے۔ یہ جاننا بہت ضروری ہے کہ دریدا کونسا طریقۂ کار استعمال کرتا ہے۔ دریدا ''تقریر اور مظہر'' میں ہسرل پر ہیگلیائی فلسفے کی روشنی میں حملہ کرتا ہے۔ دریدا کا دلیلی مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ 'موجودگی' غیر موجودگی کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس قضیے کو ثابت کرنے کے لیے اس نے ہر اس عنصر کو بنیاد بنا کر تجزیہ پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ہسرل کے لیے یہ کہنا ممکن ہو گیا کہ ماورائی شعور صرف خود پر منحصر ہوتا ہے۔ اسے خارجی حوالے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ آغا نے دریدا اور ہسرل کے فلسفوں کا تقابلی جائزہ کہیں بھی پیش نہیں کیا، نہ ہی کہیں ایسے منطقی دلائل استعمال کیے ہیں جن سے یہ واضح ہو کہ آغا 'موجودگی' کو بحال کرنے کی سعی کر رہے ہیں۔ آغا کی موجودگی کے فلسفے کے ساتھ ہمدردی میرے لیے قابلِ احترام ہے۔ تاہم میں اس 'موجود' کا قائل نہیں ہوں جو معنی کا منبع ہونے کا دعویٰ کرے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ دریدا کے پیشِ نظر خیال پرستی کی تنقید ہے۔ خود کو تصور کرنے والا 'موجود' محض ایک ایسے چکر میں الجھا ہوا ہے جہاں سے وہ لامتناہی طور پر خود کو دہراتا رہتا ہے۔ لیکن دہرائے جانے کا یہ عمل اس وحدت کی بدولت نہیں جسے 'موجود' تصور کر لیتا ہے، بلکہ اس 'موجود' کا اس کی 'موجودگی' سے وہ تعلق ہے، جو اسے دولخت کیے رکھتی ہے۔ ڈی کنسٹرکشن یہ بتاتی ہے کہ جب افتراق کا انحصار موجودگی پر ہو تو اس کی تخفیف لازمی ہے۔

افتراق پہلے ہے، لہٰذا موجودگی کی تشکیل اس افتراق کی تخفیف سے ممکن نہیں۔ جو موجود ہے اس کی تشکیل اس موجود کے اپنے بارے کسی تصور سے نہیں ہوتی، بلکہ اس "عدم شناخت" سے ہوتی ہے جو اس کے شعور سے باہر ہے۔ اگر "عدم شناخت" اس کے شعور سے باہر ہے، جو اس کے حصار میں ہوتی تو اس کی تخفیف موجود کو موجود متصور کراتی۔ اگر عدم شناخت اس کے حصار میں نہیں بلکہ وہ موجودگی کی شرط ہے۔ اس کی اولیت ہی یہ واضح کرے گی کہ موجود واقعی موجود ہے تو پہلے ہی سے موجود کو خود میں موجود کیسے سمجھ لیا جائے؟ اب سوال یہ ہے کہ یہ عدم شناخت کیا چیز ہے؟ یہ عدم شناخت جو موجود کو شناخت دیتی ہے، واضح رہے کہ یہ شناخت تعقلاتی نہیں ہے۔ اس کے لیے دریدا نے "نقش" اور spacing کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ یہ نقش چونکہ موجود سے قبل ہے اس لیے اس کی تخفیف نہیں ہوتی۔ یہ موجود کی موجودگی کا تعین کرتا ہے۔ نقش اور spacing میں ایسی کوئی خصوصیت نہیں ہوتی کہ جس کی وجہ سے موجود یہ کہہ سکے کہ وہ اس کے اندر کے عناصر کو پہلے سے جانتا ہے۔ جب یہ موجود سے پہلے ہے تو جاننے کے عمل کا آغاز اس کے بعد ہوگا۔ خود کو موجود متصور کرنے سے پہلے ہی اس کی لاتشکیل کا آغاز ہو جاتا ہے۔ لہٰذا تعقلات کی تشکیل جو موجودگی کا خاصہ ہے، موجودگی کو چیلنج درپیش آنے کے بعد ان تمام عوامل کا دائرہ کھل جاتا ہے، جنھیں موجود نے تخفیف کیا تھا۔ Spacing کو اس لیے وقفے اور افتراق سے تعبیر کیا گیا ہے کہ اس کا شعور میں نہ آنا خارجیت کے لیے راستہ کھول دے۔ مکاں کا راستہ کھل جانے کا مطلب اس "مطلق موضوعیت" کا خاتمہ ہے، جو حق پر حاکمیت کے اختصاصِ نوعیت کے دعوے کرتی ہے۔ اس سے یہ مفہوم اخذ نہ کیا جائے کہ دریدا کے نزدیک زمان و مکاں دو مختلف اکائیاں ہیں۔ مکاں، زماں ہی کی حالت ہے، یہ اس زماں کا موجود ہے، جس کا 'دوسری' موجودگی کے ساتھ تعلق ہے، لیکن اسے اس 'دوسرے' (مکاں) سے اخذ نہیں کیا

جاسکتا۔ دریدا کے مفہوم میں اس تعلق میں 'اندر' یعنی زمان جو موجود لمحے یعنی 'اب' (now) تک ماضی یا مستقبل کی تخفیف نہیں کرسکتا۔ متصوفانہ اور مثالی فلسفوں میں یہ مشترک نکتہ ہے کہ زمان کا یہ تصور مثالیت کے اس پہلو کو ممکن بناتا ہے جس میں اس لمحے تک پہنچنا ضروری ہوتا ہے، جو موجود میں رہتے ہوئے لمحے کے اندر 'موجود' تک واپس پہنچ جائے یا متصوفانہ فکر کے مطابق اس سے ماوراء ہو جائے۔ مادی جدیات کے علاوہ یہ تقریباً تمام مغربی فلسفے کی خصوصیت رہا ہے۔ ماورائیت میں بھی اس تخفیف کو ہی حقیقی بناتا ہے۔ ہیگل کا خاصہ یہ ہے کہ اس نے اس حرکت کو Nothing سے تعبیر کیا ہے، یعنی سبجیکٹ کے پاس پہلے سے معنی نہیں ہے۔ شعور کی پہلی حرکت Nothing سے عبارت ہے۔ ہسرل نے فوق تجربی موجودگی میں داخلی تکلم (interior monologue) کے ذریعے معنی کو تصور کرلیا۔ دریدا نے ہیگل سے یہ نکتہ مستعار لیا اور Nothing کی حرکت کے بعد خود تک پہنچنے والے عمل کو لامتناہی طور پر دہرائے جانے سے تعبیر کیا۔ جب معنی موجود میں نہیں ہے، جو سبجیکٹ پر انحصار کرتے ہوئے "سبجیکٹ کے لیے" ہو، تو سبجیکٹ کے پاس یہ اختیار بہرحال ضرور ہے کہ وہ خود کو دہراتا رہے۔ یعنی تکلم میں خود کو 'موجود' تصور کرے، ایسا موجود جو وہ خود ہے لیکن خود کے لیے نہیں ہے۔ تکلم کے بعد جو بھی اس کا عمل مکاں سے ہوتا ہوا اس تک پہنچے، وہ معنی سے خالی ہو۔ دریدا "تقریر اور مظہر" میں کہتا ہے،

> Space is "in" time; it is time's pure leaving itself; it is the outside-itself as the self-relation of time The externality of space, externality as space, does not overtake time; rather it opens as pure "outside" "within" the movement of temporalisation. (P,86).

زمان کیا ہے؟ زمان حرکت ہے۔ اس میں کوئی ایسا لمحہ نہیں جسے اس حرکت سے الگ کرکے دیکھا جاسکے۔ موضوعی 'اب' اس حرکت کے تسلسل کو روک سکتا نہیں ہے۔ دریدا کے نزدیک کوئی بھی ادراک

ایک 'دورانیے' میں واقع ہوتا ہے۔ سبجیکٹ کو جو ادراک حاصل ہوتا ہے، اس میں موضوعی 'اب' تسلسل کو جاری رکھتا ہے۔ تسلسل مکاں میں ہے، لہٰذا زمان کا 'اب' مکاں سے الگ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ دریدا ماورائی سبجیکٹ کی اس 'موجودگی' کو چیلنج کر رہا ہے جو اس 'موجودگی' میں معنی کو تشکیل دیتی ہے۔ اس بحث میں اس شعور کو چیلنج کیا جا رہا ہے جو اس لیے کو متعین نہیں کر سکا، جس میں وہ اس معنی کو حاصل کرے جسے وہ داخلی تکلم کے ذریعے ممکن سمجھتا ہے۔ دریدا کے فلسفے کے ان پہلوؤں کا تنقیدی جائزہ پیش کیے بغیر، ڈی کنسٹرکشن کے بارے میں معقول بات کرنے کا تصور تک نہیں کیا جا سکتا۔ میرے لیے یہ امر باعث حیرت ہے کہ آغا کسی ایک فلسفے کی رو سے ڈی کنسٹرکشن کو نہیں دیکھتے۔ یا کسی ایک فلسفے کی رو سے اس کا تجزیہ پیش نہیں کرتے۔ فلسفیانہ مباحث میں ان گنت خیالات کا ملغوبہ تیار کرنے سے بہتر یہ ہوتا ہے کہ پہلے ان دو فلسفوں کا تعین کر لیا جائے جن کا تقابلی جائزہ پیش کرنا ہے۔ پھر ان کے بارے میں تفصیل سے بحث کی جائے۔ آغا نے کہیں تو وحدت الوجود کو شامل کر لیا ہے اور کہیں کانٹ کے "معقول" کو جو واضح طور پر دوئی پر دلالت ہے۔ کہیں ہیگل کے "تھیسیس، اینٹی تھیسیس" کو ایک فقرے میں نمٹا رہے ہیں، تو کہیں، وہی جدلیات کا ایک ہی فقرے میں طبقات کے ساتھ تعلق جوڑ کر مارکس کو بھی فارغ کر رہے ہیں۔ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ آغا کے خیال میں دریدا "تخلیق" کے نکتے سے نابلد رہا ہے۔ اپنے دعوے کے حق میں دریدا کا کوئی اقتباس پیش نہیں کرتے۔ حالانکہ دریدا نے جمالیات کے مسئلے پر کانٹین فلسفہ جمالیات کی روشنی میں اپنی کتاب "The Truth in Painting" میں بڑی باریکی سے بحث کی ہے۔ اُردو میں بڑے فلسفیوں کو ایک یا دو فقروں میں فارغ کرنے کا رجحان بہت ہی مہلک ثابت ہوا ہے۔ اسی رجحان کی وجہ سے علمی مباحث میں منطقی سوچ نہیں پنپ سکی۔ اس کے برعکس صرف دعوے پیش کیے جاتے ہیں۔ مفروضے کو حقیقت تصور کر لیا جاتا ہے۔ مغرب میں مائیکل ریان مارکسزم اور ڈی کنسٹرکشن کے تعلق سے پوری کتاب ہی لکھ دی۔ جس میں اس نے انتہائی باریکی سے دونوں فلسفوں کا تعلق دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ڈی کنسٹرکشن، ہیگل اور کانٹ کے تعلق سے بے شمار کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں، جن میں بڑی باریکی سے مماثلتیں اور امتیازات کی نشاندہی کرنے کی کوششیں ہوئی ہیں۔ ہمیں یہ توفیق کب ہوگی؟

ہماری اب تک کی بحث سے یہ نکتہ سامنے آ چکا ہے کہ دریدا کے نزدیک 'موجودگی' کیا مفہوم رکھتی ہے اور دریدا اسے کس طرح غیر موجود پر منحصر ثابت کر کے موجودگی کے اس فلسفے کی سچائی پر سوال

اٹھتا ہے، جو موجودگی کے خود پر انحصار کرنے پر دلالت تھی۔ اس نکتے کو جاننا انتہائی اہم ہے کہ دریدا نے انسانی "سبجیکٹ کے خود کے لیے" مختلف ہو جانے والے عمل کو روکا ہے، یہی وجہ ہے کہ انسانی سبجیکٹ کو افتراق، نقش، اور spacing وغیرہ سے قبل نہیں بلکہ ان کے بعد دکھایا گیا ہے۔ آغا نے حیرت انگیز طور پر دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے اس اہم نکتے کو کلی طور پر نظر انداز کر دیا ہے۔ آغا کے خیال میں دریدا شاید کہیں ابتدا ہی میں بھٹک رہا ہے جبکہ "اصل مرحلہ تو اس سے آگے ہے جہاں گہراؤ کے بے چہرہ عالم سے تخلیق کی جست نمودار ہوتی ہے یعنی کُن فیکون کا اثبات ہو جاتا ہے" (امتزاجی تنقید، ص، 78)۔ آغا کا یہ اقتباس مابعد الطبیعاتی فلسفوں کی نمائندگی کرتا ہے، جو دریدا کی تنقید کا شکار ہیں۔ یہ اقتباس "موجودگی" کی نمائندگی کرتا ہے۔ ابھی اسے ڈی کنسٹرکشن نے چھوا بھی نہیں ہے۔ دریدا نے جس مابعد الطبیعاتی فوقیتی ترتیب کی شکل واضح کرنے کا آغاز کیا تھا تا کہ اس پر حملہ کر سکے، آغا نے اس کا اظہار کر کے بیسویں صدی کے برعکس قدیم یونانی فلسفے کی نمائندگی کی ہے۔ آغا کا یہ اقتباس یہ ثابت کر دیتا ہے کہ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کا ہر پہلو آغا کی گرفت سے باہر رہا۔ آغا نے اس تمام تناظر کو، بالخصوص ہسرل پر دریدا کی تنقید کو نظر انداز کر دیا ہے، جس کا میں اوپر جائزہ لے چکا ہوں۔ جس کے بغیر دریدا کی فکر تک پہنچنا ممکن ہی نہیں ہے۔ آغا نے وہ بات تصور کر لی، جس کو بدیہی موجودگی کا ماورائی تصور جنم دیتا ہے، یہ تصور اس افتراق پر قائم ہے، جو تخفیف کو جاری رکھتی ہے۔ آغا کا اقتباس بغیر کسی طرح کے دلائل کے تخفیف کی جانب مائل ہی نہیں، تخفیف کر رہا ہے۔

آغا کے نزدیک حقیقی موجودگی 'حقیقتِ عظمیٰ' کی 'موجودگی' ہے۔ کیا دریدا بھی ایسا سمجھتا ہے؟ قطعاً نہیں! دریدا کے نزدیک "حقیقتِ عظمیٰ" کی موجودگی کا سوال ہی اس وقت اٹھتا ہے، جب انسانی سبجیکٹ خود کو پہلے ہی سے موجود تصور کر کے اندر اور باہر کی تفریق کی بنا پر اثبات کی خواہش کرتا ہے۔ اثبات ایک متعین لمحہ ہے۔ دریدا کی گزشتہ فلسفوں پر تنقید ہی یہ ہے کہ اس اثبات کو روک لیا جائے۔ یعنی وہ 'اب' جو حال اور ماضی کی تخفیف کرتا ہے، اسے متعین نہیں غیر متعین تسلیم کرایا جائے۔ اگر یہ غیر متعین نہ ہوا تو خواہ نقش ہو، یا ضمیر، زمان ہو یا مکاں، ان کی تخفیف داخلی تصورِ موجودگی کی وجہ سے ہو جائے گی۔ اپنی اسی سوچ کے تسلسل میں آغا لکھتے ہیں کہ "ڈی کنسٹرکشن نے جب سسٹم کی نفی کی تو گویا مرکز کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔ یوں ڈی کنسٹرکشن نے اپنے تئیں ادب کو

Metaphysics of Presence سے پوری نجات دلا دی" (ایضاً، ص 76)۔ آغا نے "اپنے تئیں" تک کر یہ واضح کر دیا کہ دریدا نے تو "نجات" دلا دی، مگر آغا اس کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس سے پہلے کہ میں آگے بڑھوں، ایک بار پھر یہ یاد دہانی کرا دوں کہ 'موجودگی' سے دریدا کیا مراد لیتا ہے۔ اوپر میں جائزہ لے چکا ہوں کہ دریدا کے نزدیک وہ کونسی موجودگی ہے جو تا گزیر ہے۔ دریدا نے موجودگی کے اس فلسفے کو "تقریر اور مظہر" میں انتہائی گہرائی میں جا کر پیش کیا ہے۔ دریدا کے اس اقتباس کو توجہ سے سمجھنے کی ضرورت ہے تا کہ یہ واضح ہو جائے کہ دریدا موجودگی کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔ میں اسے جوں کا توں پیش کرتا ہوں:

> Presence has always been and will always, forever,
> be the form in which, we can say apodictically, the
> infinite diversity of contents is produced (P,6).

دریدا کا یہ نکتہ کا متعین "خیال" کا اثبات کر رہا ہے، جو خود کو پیداواری نقطہ نظر سے دہراتا رہتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ دریدا کا فلسفہ 'موجودگی' کیا تھا اور دریدا نے اس سے کیا مفہوم اخذ کیا ہے؟ اس اقتباس کی روشنی میں آغا کی تفہیم غلط ثابت ہو جاتی ہے، کیونکہ آغا یہ اظہار کر چکے ہیں کہ دریدا نے "موجودگی کی مابعد الطبیعات" کا اپنے تئیں ختم کر دیا" ہے۔ جبکہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ ایسا ہرگز نہیں ہوا۔ دریدا صرف اس موجودگی کو چیلنج کرتا ہے، جو داخلی اور خارجی کی تخفیف کرتی ہے، جو اس متعین لمحے کا امکان پیدا کرتی ہے جہاں اس کے نزدیک زماں کا بہاؤ رک گیا ہے اور معنی متعین ہو گیا ہے۔ دریدا کے فلسفہ موجودگی کے مطابق جب زبان صمیات اور منطق میں داخل ہوتی ہے اور جس موجودگی کا امکان باقی رہتا ہے، وہ صرف معنی متعین کرنے کی صلاحیت کو جنم دیتی ہے۔ غیر متعین موجودگی "غیر معین اور خیالی ہیئت کی وحدت کو تشکیل دیتی ہے" صرف "یہی موجود ہے یا پھر زندہ موجود کی موجودگی ہے" (ص 4، 6)۔ لہٰذا زندہ موجود "ideality" کی قطعی ہیئت ہے۔" اس طرح دریدا معنی کو زندہ موجود اور لوگوں کے خیالی فلسفے سے الگ کر رہا ہوا موجودگی کے فلسفے کا "اثبات" کرتا ہے۔

آغا کے ایک اور دلچسپ مابعد الطبیعاتی نکتے کی جانب بڑھتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ "دریدا کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ساخت کی مربوط اور منظم صورت کے عقب میں لفظوں، صورتوں

اور رشتوں کو ٹکراؤ کے عالم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہوا۔ صوفیا نے بھی اس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اسے فریبِ نظر کہہ کر مسترد کر دیا" (ایضاً، ص، 103)۔ "عقب" کا خیال پیش کرنے کے بعد آغا یونان کے قدیم فلسفی افلاطون کے اعیان کا ذکر کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ آغا نے دریدا کی "تحریریات" ، "تقریر اور مظہر" اور بالخصوص اس کی "تحریر اور افتراق" کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ ان کتابوں میں دریدا واضح طور پر اعیان کو جنم دینے والی، بعد الطبیعاتی بنیاد کو چیلنج کرتا ہے۔ دریدا، سیوسیئر کی لسانیات اور ایڈمنڈ ہسرل کے فوق تجربی شعوری فلسفے میں سے وہ تمام مباحث دیکھتا ہے جو ان دونوں کو مغربی "مابعد الطبیعات" کی اس روایت کے تحت لے آتی ہیں جن سے تقریر کی بدولت قائم ہوا فلسفہ موجودگی یعنی "آخری شکل" میں مثالیت کے اس دھارے کے تحت آ جاتا ہے جہاں سے موجودگی کے فلسفے کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔ دریدا کے مطابق "سیوسیئر تحریر کی روایتی تعریف کو مستعار لیتا ہے، جو پہلے ہی ارسطو اور افلاطون کے فلسفوں میں موجود تھی" (تحریریات، ص، 30)۔ دریدا ارسطو کا یہ اقتباس پیش کرتا ہے کہ "بولے گئے الفاظ ذہنی تجربے کی علامت ہیں اور لکھے ہوئے الفاظ بولے گئے الفاظ کی علامت ہیں" (ایضاً، ص، 30)۔ اس کے بعد دریدا سیوسیئر کی جانب پلٹتا ہے۔ "زبان اور تحریر نشانیات کے دو مختلف نظام ہیں، پہلے کا کام دوسرے کی نمائندگی کرنا ہے" (ایضاً، ص، 30)۔ مغربی مابعد الطبیعات میں دوئی اور فوقیت کا یہ تصور کبھی اندر اور باہر کی تفریق اور کبھی تحریر اور تقریر کے افتراق سے چلا آ رہا ہے۔ دریدا کے الفاظ میں یہ "تخالف افلاطون سے شروع ہوتا ہے جس نے تحریر، تقریر being (خیال) کے بارے میں یہی بات کہی" (ایضاً، ص، 33)۔ یہی تخالف سیوسیئر کی لسانیات کی خصوصیت ہے۔ یہ افتراق و تخالف ہی دریدا کو وہ بنیاد فراہم کرتا ہے، جو تمام مغربی فلسفوں میں مشترک رہی ہے۔ اس تمام افتراق کا مقصد ایک کی بنیاد پر دوسرے کی تخفیف ہے۔ آغا نے جہاں تحریر اور تقریر کے مابین تعلق کی نوعیت کو مکمل طور پر نظر انداز کیا ہے تو وہاں افلاطونی فلسفے کا اعادہ کر کے خود کو چار سو برس قبل از مسیح لا کھڑا کیا ہے۔ آغا جب 'ظاہر' اور 'عقب' کا ذکر کرتے ہیں تو کیا اسی 'دوئی' کے فلسفے کا اعادہ نہیں کرتے جس کی وہ دریدا کو بنیاد بنا کر مخالفت کرنا چاہتے ہیں اور جو ان کے بقول صوفیا نے بھی مسترد کر دیا تھا؟ آغا کے نزدیک منظم صورتوں سے پرے بکھری ہوئی صورتوں کے بعد بھی صورتیں ہیں جو منظم دکھتا ہیں۔ منظم دکھنا کا مطلب یہ کہ ان میں وحدت موجود ہے۔ یہ وحدت 'مظہر' کے استرداد سے نہیں اس کی ترکیب و انجذاب سے ممکن ہوتی ہے۔ مظہر اور جوہر کو

الگ کر دینا دوئی کے فلسفے میں داخل ہونے کے مترادف ہے۔ مظہر اور جوہر کی یہ تفریق، تحریر، تخشص اور مکانیت جیسے عوامل کی بناء پر قائم رہتی ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ یکتائی کا یہ عالم Differance کی حد سے باہر نہیں ہے۔ Differance کا اصل کام اس یکتائی کے عالم کو بکھیرنا ہے جو ہر طرح کے نظم ونسق کو قائم کرنے کی اتھارٹی ہے۔ یہ عالم کہیں بھی قائم ہو، اس کا قائم ہونا اس کا منتشر ہونا ہے۔ وحدت قائم کرنے کے اسی وسیلے کو ماورائی مدلول سے عبارت سمجھا جاتا ہے، جو حتمی موجودگی ہے۔ دریدا واضح کرتا ہے کہ تحریری افتراق کی حیثیت، قبل از وحدت التوا تک محدود ہے۔ آغا کے اس کو مستقل مقام پر فائز رکھنے کی خواہش اصل میں صوفیا کو لوگوں کی روایت کے تحت لا کھڑا کرتی ہے۔ ان مشترک بنیادوں کی وجہ سے اس تمام پہلو کی ڈی کنسٹرکشن دریدا پر لازم آتی ہے۔ آغا کا تجزیہ لوگوں کے فلسفے تابع ہونے کی وجہ سے ڈی کنسٹرکشن سے بعد کی صورتحال کی کہیں عکاسی نہیں کرتا۔ ایسا لگتا ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کے علاوہ کانٹ، ہیگل، ہسرل اور ہائیڈیگر وغیرہ آغا کے لیے کبھی موجود ہی نہیں رہے۔ صورتوں کا یہ عقب جو غیر منظم اور بکھرا ہوا ہے، اسے منظم کرنے کا امکان لوگوں کے فلسفے کے تحت تفکر یا استغراق کے ذریعے طے پاتا ہے۔ تفکر یا استغراق کی ہر شکل جو یکتائی کے عالم تک پہنچنے پر اصرار کرے، ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے۔ فلسفے یا الٰہیات میں منظم کرنے کا یہ عمل مغربی فلسفے میں قطعاً نیا نہیں ہے۔ صورتوں کے منظم ہونے کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں اور مغربی فلسفیوں نے اپنی اپنی فلسفیانہ بصیرت کے تحت ان 'صورتوں' کو ان کے جوہر کے ساتھ مختلف سطحوں پر منظم کیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے مغربی فلسفے میں تصوف کے تمام پہلوؤں کو تفکری جدلیات میں ضم کر دیا گیا ہے۔ اب یہ کہنا ممکن نہیں رہا کہ کوئی ایسا زاویہ تھا جو فلسفے کی حد سے باہر رہا۔ بیسویں صدی میں فلسفے کے خاتمے کا دعویٰ حقیقت میں تفکر کی حدود متعین کرنے کا دعویٰ ہے۔ بیسویں صدی میں تفکری فلسفے کو چیلنج لسانیات کی بناء پر پیش کیا گیا، چنانچہ وہ مقولات جو تحریر نے متشکل کیے وہ کسی نہ کسی طور فلسفیانہ تفکر اور متصوفانہ استغراق سے باہر رہے۔ جیسے کہ دریدا کا Differance۔ زبان سے یہ اس وقت ظاہر ہوا جب تحریر کی ثانوی حیثیت کو چیلنج کر دیا گیا۔ یہ وہ پس منظر ہے جس کو سمجھے بغیر دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے مغربی فلسفے سے تعلق کو سمجھا نہیں جا سکتا۔

سوچ خواہ سطحی ہو یا گہری دونوں صورتوں میں شناخت قائم کرنا اس کا خاصہ ہے۔ ایک عام انسان کی سوچ فلسفی کی سوچ جیسی گہری نہیں ہوتی، لیکن وہ بھی جو کچھ دیکھتا ہے اس سے کوئی نہ کوئی معنی و

مفہوم متشکل کرتا ہے۔ معنی و مفہوم کی تشکیل کے عمل کی مختلف سطحیں ہیں۔ صوفیا جن سطحوں کو دیکھ پائے ہیں ان کا انجذاب مغربی فلسفے نے اپنے منطقی تعقلات میں کر لیا ہے۔ دریدا نے مغرب کے مختلف فلسفیوں کے فلسفوں میں شناخت کے ان لمحوں کی مختلف سطحوں کو دیکھا ہے، اور مختلف طریقوں سے ان پر ڈی کنسٹرکشن کا اطلاق کیا ہے۔ اسی طرح صوفیا نے جو "یکتائی" کا منظر دیکھنے کا دعویٰ کیا تھا، واضح رہے کہ دریدا کا Differance اس یکتائی کے منظر سے اگلا مرحلہ ہے۔ یکتائی کا ہر منظر موجودگی کے اس فلسفے کے تابع ہے، جس کی ڈی کنسٹرکشن کے بعد التوا کا منظر نامہ ہے۔ دریدا کے مفہوم میں یہ کہنا چاہیے کہ صوفیا جس مرحلے پر پہنچے، اس کی ڈی کنسٹرکشن ہوئی اور اس کے بعد کا مرحلہ، جہاں تک دریدا کی رسائی ہوئی، وہ صوفیا کی گرفت سے باہر رہا۔ فلسفیانہ مفہوم میں یہ کہ صوفیا نے حتمی موجودگی کی بنا پر جو کچھ دیکھا وہ التباس کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا۔ گو کہ مجھے یہاں تصوف سے بحث نہیں کرنی، بلکہ آغا کی دریدا کے بارے میں تفہیم کو تنقیدی نظر سے دیکھنا ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جب دریدا سے یہ سوال کیا گیا تو اس کا جواب ملاحظہ کریں

> at any rate, unfortunately or fortunately, as you like it, I am not mystical and there is nothing mystical in my work. In fact my work is a deconstruction of values which found mysticism. . ....

قطع نظر اس سے کہ دریدا موجودگی کے فلسفے کو ختم کر سکا ہے یا نہیں، دریدا موجودگی کے فلسفے اور ماورائی فلسفے کو سلطنت قائم کرنے سے عبارت سمجھتا ہے (موجودگیوں میں فرق ملحوظِ خاطر رہے)۔ اس قسم کی سلطنت جو موضوعی سگنی فائڈ کو حقیقی بنا کر معنی کا منبع و مخزن بن جانا چاہتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ تمام قضایا آغا کی سمجھ سے باہر رہے، تاہم اس کے باوجود آغا نے چند اہم نکات کی شناخت کی ہے۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ آغا یہ کہہ رہے ہیں کہ بیسویں صدی کے آغاز میں ہی 'مرکز' سے نجات مل چکی تھی، تاہم آغا نے یہ واضح نہیں کیا کہ 'پیٹرن' سے ان کی کیا مراد ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ 'مرکز' کو تسلیم کرنے والے فلسفے کا کوئی 'پیٹرن' نہیں ہوتا۔ مرکز کی موجودگی میں معنی کا تسلسل یا تنوع ہی میں لامتناہیت اپنے عمل

میں پیٹرن کی تشکیل کرتی ہے۔

آغا کے یہ الفاظ ملاحظہ کریں "دریدا نے حقیقت کو ایسی تجلک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم، اور نہ ہی جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تھا" (ایضاً، ص، ۷۶)۔ آغا کے لکھے 'حقیقت' کے لفظ پر میرا نکتہ یہ ہے کہ اس لفظ کا تعلق مابعد الطبیعاتی موجودگی پر مبنی مرکزیت کے فلسفوں کے ساتھ ہے۔ اگر آغا کی ڈی کنسٹرکشن کی تفہیم کے مطابق 'مرکز' ایک 'مفروضہ' ہے تو یہاں پر 'حقیقت' کا استعمال بھی کسی مفروضے سے زیادہ نہیں ہے۔ جب ہیبرماس نے دریدا پر اعتراض کیا کہ اس کے فلسفے میں یہودی تصوف جھلکتا ہے تو دریدا کا کہنا تھا کہ جرمن فلسفیوں کے اس کے بارے میں خیالات اس کی کتابوں کے مطالعے سے ماخوذ نہیں بلکہ ثانوی کتابوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ آغا جب بھی کسی نکتے کو دریدا سے منسوب کرتے ہیں تو دریدا کا اقتباس پیش نہیں کرتے۔ انھوں نے اپنے دو مضامین "ساخت شکنی" اور "سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر" میں دریدا کے خیالات سے بحث کی ہے، لیکن کہیں بھی دریدا کا کوئی اقتباس پیش نہیں کیا۔ اس کی بجائے صفحہ ۷۹ پر ایک اُردو نظم کے ذریعے ڈی کنسٹرکشن کی وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کے ذریعے دریدا کے فلسفے کی وضاحت اسی صورت ہو سکتی ہے جب پہلے دریدا کے فلسفے کو اس کی کتابوں کی روشنی میں سمجھا جائے۔

میں نے دریدا کے جو حوالے پیش کیے ہیں، ان میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ دریدا اس موجودگی یا مرکزیت کے فلسفے کا دشمن ہو چکا تھا، جو حق کا منبع یا ماخذ ہونے کا دعویٰ کرتی تھی۔ تاہم اس کے باوجود اسی پر انحصار کرنا اس کی مجبوری تھی۔ 'مرکز' کو ڈی کنسٹرکٹ کرنے کے لیے مرکز پر انحصار کرنے کے علاوہ اور کوئی راستہ نہیں ہے۔ آغا آگے چل کر دریدا کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "جب یہ مفکرین، گورکھ دھندے کو ازلی و ابدی قرار دے کر ان کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی آواز گورکھ دھندے کے اندر سے آ رہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Point سے! میرا خیال ہے کہ آواز اندر سے آ رہی ہے" (ایضاً، ص، ۱۰۵)۔ یہاں آغا نے درست طور پر دریدا کے فلسفے کے ایک ایسے اہم نکتے کی نشاندہی کی ہے جسے دریدا اپنی اہم کتابوں (تحریریات، پوزیشنز، تقریر اور مظہر، اور تحریر اور افتراق وغیرہ) میں کئی بار دہراتا ہے۔ تاہم اگلے ہی فقرے میں آغا نے یہ کہ کر کہ صوفی "تجلک سے باہر آ کر اسے دیکھنے لگے تھے" (ایضاً، ص، 106)، صوفیا سے اندر اور باہر کی تفریق منسوب کر کے انھیں ایک ایسے مقام پر

ذکر کیا ہے جہاں پر صوفیا کے لیے ڈی کنسٹرکشن کے وار سے بچنا ممکن نہیں رہتا۔ اندر اور باہر کی یہ تفریق صوفیا ہی کی نہیں بلکہ قدیم یونانی فلسفے سے لے کر بیسویں صدی تک کے مغربی فلسفے کی خصوصیت رہی ہے۔ دریدا اسی تفریق کو ''مابعد الطبیعاتی موجودگی'' کی پیداوار قرار دیتا ہے۔ اس تفریق کا تعلق ہی بنیادی طور پر لوگوس کے فلسفے کے ساتھ ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ تفریق قائم کر لی جائے اور اس کے بعد اس پر ڈی کنسٹرکشن کا اطلاق نہ ہو۔ گر ردِ تشکیلی فلسفے کے اطلاق کے بعد تفریق کا کوئی تصور ابھرتا ہے، تو اسے سامنے لانا ضروری ہے۔ متصوفانہ فکر میں اس طرح کی تفریق قائم کر کے آگے بڑھنے کا کوئی امکان نہیں ہے۔ تفریق قائم کرنے کے عمل کا مطلب بعد از دریدا فلسفے کی دنیا میں ایک نیا مرحلہ طے کرنے کی بجائے ماضی کے ایک ایسے عہد میں چلے جانے کے مترادف ہے جہاں کم از کم فلسفے کی دنیا میں کوئی بھی منزل طے نہیں ہوتی۔ اڈورنو اور دریدا نے اسی لیے کہا تھا کہ کانٹ اور ہیگل کی مخالفت کا مطلب ما قبل کانٹین اور ہیگلیائی فلسفوں میں دھنس جانے کے مترادف ہے۔ بیسویں صدی میں اڈورنو کے بعد دریدا نے اس امر کا اعادہ کیا کہ فلسفے کا راستہ بند نہیں ہوتا، بلکہ "Differance" کا ظہور عقل کے لیے یک نیا چیلنج ہے، جس سے فلسفے کے زندہ رہنے کے امکان روشن ہو گیا ہے۔ متصوفانہ فکر کو اس انداز میں چیلنج کرنا منطقی سوچ کی قوت سے عبارت ہے۔ آغا کی متصوفانہ تفریق نہ صرف ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے بلکہ روشن خیالی فلسفوں سے قبل کی ایک ایسی دنیا میں داخل ہونے کی کوشش ہے جس کے تحت صرف یہ تسلیم کرنا باقی رہ جاتا ہے کہ مغربی فلسفہ صوفیا کے بعد سے اب تک آگے نہیں بڑھ سکا۔ ایسا تسلیم کرنا فلسفے کے ساتھ مذاق سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ آغا جب یہ ذکر کرتے ہیں تو بالکل اسی غلطی کا شکار ہوتے ہیں جس کا شکار انہیں ہونا چاہیے تھا۔ لکھتے ہیں کہ دریدا، ایک ''گورکھ دھندے'' میں پھنس چکا ہے اور بقول آغا ''اس گورکھ دھندے سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں حالانکہ دو راستے بہر حال موجود ہیں۔۔۔ ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں موجود یکتائی کے اس عالم کو چھوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے (مگر دریدا اسے قبول نہیں کرتا) دوسرا یہ کہ گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے۔'' ایضاً ص 103)۔ میرے لیے آغا کی تمام تفہیم اس لیے حیران کن ہے کہ اس تفہیم میں دلائل کے برعکس آغا کی ذہنی برماورئیت خواہش کا رور ہے۔ آغا نے یہ تسلیم کیا ہے کہ دریدا 'عقب' یا 'ماورائیت' کو اس مفہوم میں قبول نہیں کرتا کہ جسے معنی کا مرکز کہا جا سکے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ آغا جب یہ کہتے ہیں کہ ''گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل

ہونے دیا جائے" تو ایسا لگتا ہے کہ آغا نے دریدا کے فلسفے کا توجہ سے مطالعہ نہیں کیا۔ مغربی فلسفے میں ساخت کا تصور تو پہلے سے موجود رہا ہے۔ دریدا کا نکتہ یہ ہے کہ ساخت یا تشکیلات کا سوال لوگوں کے فلسفے سے جڑا ہوا ہے، ساخت کو وجود میں آنے سے روکا نہیں جا سکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ ساخت کا یہ تصور تقریر کی مرکزیت اور تحریر کی ثانوی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے اندر اور باہر کی اس طرح تفریق قائم کرنے کے مترادف ہے کہ جس سے ماقبل متصورہ خالق یا مصنف خود کو ماورائی مدلول کی جگہ پر فائز کرتا ہوا معنی کا ماخذ بن جانا چاہتا ہے۔ تحریر کی اس انداز میں ثانوی حیثیت کہ جہاں 'ضمیمہ' یا 'نقش' محض ماورائی یا داخلی 'مدلول' کے متعین کردہ معنی میں اضافے کرتے دکھائی دیتے ہیں، اس دلیل کو دریدا تسلیم نہیں کرتا۔ دریدا کے نزدیک حتمی معنی کی یہ لا متناہیت تو پہلے ہی مغربی فلسفے کا خاصہ ہے۔ دریدا سمجھتا ہے کہ ایسا حقیقت میں 'موجود وجود' کو تصور کر کے اسی کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ دریدا کے فلسفے کو "تقریر کی مرکزیت" اور 'تحریر' کے فلسفے کے مابین امتیاز اور ان کے تاریخی تفاعل کی بنیاد پر ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ دریدا اپنی کتاب "فلسفے کی حدود" میں "تقریر کی مرکزیت" اور تحریر کے ثانوی کردار کی وضاحت روسو اور سیوسیئر کے افکار میں یکسانیت دکھاتا ہوا کچھ اس طرح کرتا ہے

"سیوسیئر کے نزدیک زبان اور تحریری نشانات کے دو مختلف نظام ہیں، دوسرے کا واحد مقصد پہلے کی نمائندگی کرنا ہے" (ص، 149)۔ اس کے بعد دریدا یہ کہتا ہوا روسو کے خیالات کا ملاحظہ کرتا ہے کہ "روسو کے نزدیک زبان بولنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ تحریر صرف تقریر کے لیے ضمیمے کا کام کرتی ہے--- تحریر صرف تقریر کی نمائندگی کرتی ہے" (ایضاً ص، 149)۔ دریدا "The Closure of Concepts" کے عنوان سے لکھے اس سیکشن میں مابعد الطبیعاتی موجودگی کے تحت قائم ہوئی ساخت کے فلسفے کو ایک ایسے بند فلسفے کے طور پر پیش کرتا ہے جس کی بنیاد صرف اور صرف "تقریر کی مرکزیت" پر ہی قائم ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ دریدا "گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دے" جہاں ساخت کے فلسفے کو نظر انداز کرتا ہے تو وہاں ساخت کے تمام فلسفے کو بڑی اصناف کے ساتھ لاتشکیلی تنقید کے لیے پیش کر دینے کے مترادف ہے نہ کہ اس سے اگلے مرحلے پر لاتشکیلی تنقید کے دائرے سے بچ نکلنے کے مترادف ہے۔ مغربی مابعد الطبیعات کے تحت متشکل ہوئے فلسفوں کے بارے میں، جن میں ساخت کا تصور ہمیشہ سے موجود رہا ہے، دریدا کا اصرار یہ ہے کہ لاتشکیلی اصطلاح (Differance) کا تصور ان فلسفوں کے

تحت وہ تم ہوئی ساخت کے حصار میں نہیں آسکتے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا کہہ کر دریدا نے ساخت کے فلسفے کو مسترد کر دیا ہے۔ اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ آغا نے دریدا کے فلسفے کو اپنی ساخت سے تعبیر کیا ہے، گو کہ اس میں 'بننے' کے خیال کا تجزیہ میں پیش کر چکا ہوں۔ اسی سوچ کے تحت اس غلطی کے مرتکب ٹھہرتے ہیں کہ دریدا کا فلسفہ "مرکز گریز نہیں، اپنی مرکز گریز ہے۔ اس بات کو تسلیم کر لیں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہتا، نتیجہ یہ کہ تخلیق کاری کا عمل منسوخ ہو جاتا ہے' اگر آغاز میں 'بننے' کے سوال کا جواب تلاش کر لیتے تو 'تخلیق' کا مسئلہ بھی خود ہی حل کر لیتے۔ پھر لکھتے ہیں کہ سوال یہ ہے کہ کیا دریدا کا موقف قابل قبول ہے؟ میرے نزدیک یہ قابل قبول نہیں۔ تخلیق کاری کا مقصد ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت شکنی" (ایضاً، 106-107)۔ میرا نکتہ پھر وہی ہے کہ آغا نے 'موجودگی، مرکز اور ساخت میں نفسیاتی عمل کے کردار پر توجہ دی ہوتی تو "تخلیق کاری" ان کے لیے مسئلہ نہ رہتی۔ آغا نے دریدا کے فلسفے کے اس پہلو تک پہنچنے کی کوشش ہی نہیں کی جس میں وہ موجودگی، مرکز اور ساخت کے فلسفے کو قبول کرتا ہے۔ یہاں پر دیکھیں کہ "ڈی کنسٹرکشن کی حرکت باہر سے ساختوں کو عدم استحکام کا شکار کر ہی نہیں سکتی" (تحریریات، ص 24)۔ ساختوں کی قبولیت از حد ضروری ہے۔ "تخلیق" کا سوال ساخت کے فلسفے کے ساتھ جڑا ہوا ہے اور ساخت یا پھر "تخلیق" کا تعلق لوگوں کے فلسفے کے ساتھ ہے۔ لوگوں کے فلسفے کے خاتمے کا کوئی امکان نہیں ہے، لہٰذا آغا کی "تخلیق" کو کوئی خطرہ نہیں ہے۔ تخلیق کا مسئلہ تو اٹھارویں صدی کی رومانیت نے بخوبی حل کر لیا تھا۔ اگر یہ کہا جائے کہ دریدا نے اٹھارویں صدی کی رومانیت کا مطالعہ نہیں کیا تو میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں۔ دریدا اپنی کتاب "The Truth in Painting" میں کانٹ کے فلسفہ جمالیات پر بحث کرتا ہوا اپنا موقف واضح کر چکا ہے۔ دریدا جانتا تھا کہ اس کے فلسفے میں تشکیل یا ساخت کے عدم استحکام کا شکار ہونے کے بعد بلند سطح پر ساخت میں تبدیلی کا فی الوقت کوئی امکان نہیں ہے۔ اس کے باوجود اسے مغربی فلسفے کی وسعت اور اپنی ردتشکیل کی کمزوری کا احساس تھا۔ "پوزیشنز" میں ڈی کنسٹرکشن کی اس کمزوری کو یوں بیان کرتا ہے

> "یہ امکان موجود ہے کہ اس موضوع پر میرے پاس اور ہیگل یا نیا کہنے کو کچھ نہیں ہے" (ص 51)۔ اس کے بعد 'تحریر اور افتراق' میں گزشتہ فلسفوں کو کچھ اس انداز میں قبول کرتا ہے۔

> There are thus two interpretations of interpretation, of structure, of sign, of play. The one seeks to decipher, dreams of deciphering a truth or an origin which escapes play and the order of the sign. . The other which is no longer turned toward the origin, affirms play and tries to pass beyond man and humanism. . . (p. 292).

دریدا کے اس اقتباس کے پہلے حصے کا مطلب یہ ہے کہ دریدا گزشتہ فلسفوں میں 'سچ' 'موجودگی' اور 'ماخذ' جیسے عناصر کو پیوست دیکھتا ہے۔ اس تشریح کو فلسفیانہ مابعد الطبیعات کے تحت دیکھا جاتا ہے۔ اس میں کوشش یہی کی جاتی ہے کو سچ کو غیر سچ سے الگ کر لیا جائے۔ یہ عمل منطق، الہیات، اور علم الوجود میں یکساں طے پاتا ہے۔ مختصر یہ کہ اگر شعوری مرکزیت نہ ہو یا موجودگی نہ ہو تو 'سچ' کا کوئی تصور نہیں ابھر سکتا۔ اسی سے معنی منسلک ہوتا ہے۔ ''ہر چیز جو شعور پر ظاہر ہوتی ہے، ہر چیز جو عمومی طور پر شعور کے لیے ہے وہ معنی ہے'' (پوزیشنز، ص 30)۔ دریدا کے اقتباس کا پہلا حصہ میں تعقلاتی مغربی فلسفے کی لازمیت کو تسلیم کیا گیا ہے۔ آغا نے دریدا کے فلسفے کے اس پہلو کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ عمل نہ صرف صدیوں سے جاری ہے، بلکہ یہ آئندہ بھی جاری رہے گا۔ اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا کہ دریدا ساخت کے تصور کو مسترد نہیں کرتا، کیونکہ ساخت میں انسانی شعوری مرکزیت کے تصور کو مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ ہم گزشتہ صفحات پر دریدا کے سیوسیئر پر اٹھائے گئے نکات کا جائزہ پیش کر چکے ہیں۔ وہ ساخت کے فلسفے کو مغربی مابعد الطبیعاتی فلسفے کے ساتھ جوڑ کر پیش کرتا ہے جس کے تحت اندر اور باہر کی تفریق معنی کو 'موجود' تصور کرتی ہے۔ ایک سطح پر وہ تفریق پہلے ہی سے قائم ہے۔ لہٰذا، اندر اور باہر کی تفریق کا تعلق بھی مغربی مابعد الطبیعات کے ساتھ ہے اور ڈی کنسٹرکشن اس کو نظر انداز نہیں کرتی۔ جہاں تک سائن کا تعلق ہے تو وہ دو سطح پر عمل آرا رہتا ہے۔ ایک یہ کہ وہ مابعد الطبیعاتی موجودگی سے متشکل ہوتا ہے، یہ اس کا پہلا تناظر ہے۔ اس کا تجزیہ ہم نے گزشتہ صفحات پر کر دیا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرا اس سائن کی وہ ساختیاتی خصوصیت جس کے تحت وہ اپنے اصل تناظر سے ہٹ کر عمل آرا ہوتا ہے، یعنی جس تناظر میں اس کا ظہور ہوا، spacing جو کہ اس کی موجودگی ہے بھی اور نہیں بھی، وہ اسے ایک ایسے تناظر میں لے

آگی جہاں سے دہرائے جانے کا عمل معنی کی موجودگی کا عمل نہیں، یا یوں کہیں کہ معنی کے متعین ہونے کا عمل نہیں ہے، بلکہ اس کے عدم تعین کا عمل ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے مطابق، مابعد الطبیعاتی فکر میں، جب کوئی بھی سائن اپنے ماخذ سے ہٹ کر پیش ہوتا ہے تو مغربی مابعد الطبیعات میں ایسے سائن کا کردار خارجی اور ماخوذی رہتا ہے۔ یعنی سائن کا تعین معنی کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس سائن کو تقریر اپنی اولین حیثیت کو منواتے ہوئے تحریر کو ثانوی حیثیت دے کر اس سے اخذ کرتی ہے۔ لہٰذا یہاں پر تحریر کا کردار اس کمی کو پورا کرتا ہے جو تقریر کے اندر پیدا ہوتی ہے، مگر اس کی تکمیل تحریر کے ذریعے ہوتی ہے۔ لاتشکیلی فلسفے کے تحت اسے پہلے ماخذ کے حوالے سے نہیں پڑھا جا سکتا، کیونکہ تقریر کو اولین فرض کرنا غلطی کا ارتکاب کرنا ہے۔ کوئی تقریر تحریر سے پہلے نہیں ہو سکتی۔ دریدا کے مفہوم میں پہلا 'ماخذ' وہ 'موجودگی' ہے جو سائن کو تعقلاتی سطح پر پیش کرتی ہے۔ مطلب یہ کہ جو سائن جس تناظر میں پیش کیا گیا، جب وہ تحریر کی شکل میں 'موجود' ہوتا ہے تو مختلف تناظر میں اسے اس تناظر کے تقاضوں کے تحت پڑھا جا سکے گا۔ اگلے تناظر میں اس کا اس اعتبار سے پڑھا جانا کہ وہ گزشتہ تناظر میں قائم ہوئے معنی کو جوں کا توں ساتھ لے آئے ممکن نہیں ہے۔ اگلا تناظر تحریر کا تناظر ہے، جس کی قرأت تحریر کے اصولوں کے تحت ہوگی، اور جسے تحریری اصولوں کے تحت ہی پڑھا جا سکتا ہے۔ اس تجزیے سے یہ نکتہ کھل کر سامنے آجاتا ہے کہ تعقلاتی فلسفے، جن کی بنیاد شعوری مرکزیت پر قائم ہے، ان کے 'منہدم' ہو جانے کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ دریدا یہ ضرور کہتا ہے کہ "اسے مغربی فلسفے کی تمام تاریخ کو ڈی کنسٹرکٹ کرنا ہے جس نے [ماورائی مدلول] کا اطلاق کیا اور نشانیات پر ماورائی مدلول کی تلاش کے بے ہنگم کرتی رہے گی" (پوزیشنز، ص، 20)۔ لیکن وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ "مدلول کی تلاش" نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ دریدا جانتا ہے کہ تفکر کا مطلب ہی معنی کو وجود میں لانا ہے۔ یہ عمل قدیم یونان سے بیسویں صدی تک مغربی فلسفے کی خصوصیت رہا ہے۔ دریدا کا "موجودگی کی مابعد الطبیعات" کے بارے میں یہ کہنا اسے کانٹین فلسفے کے دائرے میں لے آتا ہے جس کے مطابق مابعد الطبیعات کا سوال انسانی تفکر سے جڑا ہوا ہے اور اس کے خاتمے کا کوئی امکان نہیں ہے۔ کانٹ نے اذعانی مابعد الطبیعات کے روایتی تصور کو ختم کر دیا اور مابعد الطبیعات کے نئے تصور کے مطابق اسے 'عمل' میں بحال کر کے تمام متصوفانہ نظریات کی دھجیاں بکھیر دیں۔ "تنقید عقل محض" کے دیباچے میں کانٹ یوں رقمطراز ہے کہ "سب انسانوں میں عقل کے غور و فکر کے درجے پر پہنچتے ہی مابعد الطبیعات کا کوئی نہ کوئی

نظریہ ہمیشہ سے موجود ہے اور ہمیشہ موجود رہے گا" (ص، 70)۔ (لیکن یہ بھی 'شے حقیقی' تک نہیں پہنچ سکے گا)۔

ہمارا یہ تجزیہ ثابت کرتا ہے کہ جب آغا جب دریدا کے لاتشکیلی عمل سے نپٹنے کے دو حل تجویز کرتے ہیں۔ ایک یہ کہ "گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے" (ایضاً، ص، 103)، تو اس طرح آغا مغربی مابعد الطبیعات کے اندر ان ساختوں کے تمام فلسفے کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا آغاز قدیم یونان سے ہوا اور جو جدید فلسفے سے ہوتا ہوا بیسویں صدی میں ہسرل کی مظہریات، ہائیڈیگر کے فلسفہ وجود، اور سوسیئر کی لسانیات تک کئی شکلیں اختیار کرتا چلا گیا۔ ساخت کے بغیر اپنی ساخت کا سوال کیسے پیدا ہو سکتا ہے۔ میں اس نکتے کا جائزہ گزشتہ صفحات پر پیش کر چکا ہوں، یہاں پر گزشتہ تجزیے کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے صرف یہ کہوں گا کہ دریدا نے ساخت کے اس تصور کو تقریر میں دیکھ کر یہ واضح کر دیا تھا کہ "خالص داخلی نمائندگی کرتے ہوئے تقریر موکر انداز میں 'میں' آسکتی ہے" (تقریر اور مظہر، ص، 56)۔ تقریر اس 'موجودگی' پر دلالت ہے، جو ساخت کو یقینی بنانا چاہتی ہے۔ نکتہ تو یہ ہے کہ جب 'سیلف' کے 'سیلف' کے ساتھ تعلق میں معنی کے حوالے سے تیقن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، اس وقت زبان کو منطق یا مظہریات سے قبل متصور کر کے اس کی ان اصطلاحات کا استعمال کیا جاتا ہے، جو 'حقیقی' ہیں، اور اس "fictious" تصور 'موجودگی' کو چیلنج کرتی ہیں، جو ان کی شمولیت کو صرف (...) تخفیف کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ دریدا نے فلسفے کے اندر جو شگاف اور خلا دکھایا ہے، اس کو نظر انداز کر کے ساخت کے گزشتہ تصور کے ساتھ جڑے رہنے کا مطلب نئے فلسفوں کی قبولیت نہیں، اس سے انکار کرنا ہے۔ ساخت کو عدم استحکام کا شکار کرنا ہی لاتشکیل کا بنیادی وصف ہے۔ البتہ ساخت آفرینی کے امکان کو مسترد نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس ساخت آفرینی کے عمل میں نسائی سبجیکٹ کی "موجودگی" اس اعتبار سے قائم ہو سکتی ہے کہ ان تمام فلسفیانہ تعقلات کو شامل رکھا جائے جو مختلف شکلیں تبدیل کرتے ہوئے مغربی فلسفے میں ایک ایسی شکل اختیار کر چکے ہیں کہ جن کی توسیع تعقلاتی فلسفے کے لیے ایک نئے چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ ساخت کا گلوبل فلسفہ موضوعیت میں توسیع کے مترادف ہوگا، لیکن اس کے لیے ای کنسٹرکشن کا اخراج نہیں اس کا انضمام ہونا ضروری ہے۔ آغا کی خواہش بہر حال قابلِ تحسین ہے۔ البتہ مغربی فلسفہ آگے اس وقت بڑھ سکتا ہے جب اس کے اندر اور جبلی رجحانات کو فروغ دیا جائے۔ کانٹ،

ہیگل، ہائیڈیگر، ور ہسرل وغیرہ اس ارتخلیقی کی وجہ ہی سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔اس میں کوئی ابہام نہیں ہے کہ یہ تمام فلسفے دریدا کے تجربات کا مرکز بنے رہے ہیں۔دوسرا نکتہ یہ کہ یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ دریدا ''گورکھ دھندے'' کو ساخت میں تبدیل ہونے دے؟ فلسفے کے طالب علم جانتے ہیں کہ مغربی فلسفہ ہیگل کے فلسفے کی شکل میں تمام گزشتہ فلسفوں کا انجذاب کر چکا تھا۔یہ ایک ایسی "closure" تھی جس کا کھلنا لازمی تھا۔یہ فریضہ مارکس نے مادی جدلیات کی بنیاد پر ادا کیا۔دریدا نے تحریر کو بنیاد بنایا۔ساخت میں تبدیلی کا عمل اسی وقت جاری رہ سکتا ہے جب مغربی فلسفے کی پیچیدہ تاریخ کا مکمل فہم ہو۔مغربی فلسفے کی تاریخ بتاتی ہے کہ یہ فلسفہ گزشتہ فلسفوں کی توسیع اور ان کا ابطال کرتا رہتا ہے۔ان نکات کی شناخت ضروری ہے جن کا تعلق ابطال اور توسیع کے ساتھ ہوتا ہے۔اسی صورت میں فلسفے سے فائدہ اٹھانے کی کوئی صورت نکل سکتی ہے۔جب تمام فلسفیانہ مقولات اور تعقلات اور ان کے تفاعل کا شعور ہو۔یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ جس ساخت کی خواہش کی جا رہی ہے،اس کا دائرہ کس طرح وسیع ہو سکتا ہے۔آغا لکھتے ہیں کہ ''افلاطون نے اس گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ اعیان یعنی forms یا ideas کے ادراک سے حاصل کیا'' (ایضاً،ص،104)۔دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور افلاطونی فلسفے کے تعلق کے حوالے سے آغا کا یہ اقتباس ان نکات سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جن سے فلسفے کی توسیع کا امکان پیدا ہوتا ہو۔ایسا لگتا ہے کہ افلاطونی فلسفے کو ڈی کنسٹرکشن کے ابطال کے لیے پیش کیا گیا ہے۔یا پھر یہ کہ افلاطون نے جو کچھ دیکھا وہ دریدا نہیں دیکھ پایا۔جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر آج افلاطون زندہ ہوتا تو وہ اپنے فلسفے کے دریدا کے ہاتھوں پرخچے اڑتے دیکھ کر پریشان ہو جاتا۔وہ ان نکات کو تلاش کرتا جن تک دریدا کی ''تحریر کی سائنس'' نہ پہنچ پاتی،نہ کہ وہ اپنی بات پر بضد رہتا۔اس کی فلسفیانہ جستجو کا آغاز دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے تجزیے کے بعد ہوتا۔بیسویں صدی میں جس 'گنجلک' سے نکلنے کا راستہ دریدا تجویز کر رہا ہے اس گنجلک کو پیدا کرنے والوں میں افلاطون کا کردار سب سے نمایاں ہے۔افلاطون کے اعیان اس گنجلک کا سبب ہیں۔افلاطونی فلسفہ خیال پرستی پر مبنی اس فوقیتی ترتیب کی شکل ہے،جس کی بنیاد لوگوس کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔جہاں ظاہر اور عقب کی فوقیتی ترتیب قائم ہوتی ہے۔تقریر کی مرکزیت سائن کو باطنیت سے تعبیر کر کے تحریر کے اصولوں سے ماخوذ خارجیت کو محض اس گیپ کی تکمیل کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے،جو خود داخلی اور خارجی جیسی "Binary Opposition" کے طور پر عمل کرتا رہتا ہے۔دریدا نے

اپنی کتاب "Dissemination" میں افلاطون کے فلسفے کے اس پہلو کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے جس کے مطابق اندر اور باہر کی تفریق کی بنیاد لوگوس کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔ افلاطون نے جنگل سے نکلنے کا راستہ تجویز نہیں کیا بلکہ جنگل میں الجھانے کی کوشش کی ہے۔ دریدا اور افلاطون کے مابین اس افتراق کو سمجھنا ڈی کنسٹرکشن کو سمجھنے کے لیے ازحد ضروری ہے کہ افلاطون کے اعیان کا تصور ہی اس وقت ابھرا جب اس نے تحریر کو ثانوی مقام پر فائز کر دیا۔ دریدا اس کو کچھ یوں بیان کرتا ہے: "افلاطون نے تحریر کو تقریر کے خلاف، یتیم اور ناجائز قرار دیا۔ (تقریر) جائز اور لوگوس کے باپ کا افضل ترین بیٹا ہے" (پوزیشنز، ص 12)۔ اس سے یہ واضح ہوا کہ اعیان کا امکان تحریر کی ثانویت اور تنقیص سے عبارت ہے۔ صرف یہ نہیں بلکہ دریدا مغربی مابعد الطبیعات میں سے ان تمام مشترکہ نکات کی نشاندہی کرتا ہے، جو موجودگی یا دوامی مدلول کی بناء پر اندر اور باہر کی تفریق اس انداز میں قائم کرتے ہیں کہ جس سے تحریری سائن ایک خارجی تکملی فائز کے طور پر باطنی مدلول کی کمی کو پورا کرتا ہے۔ جہاں سائن کا کردار افتراقی یا بلا جواز جیسے زبان کے بنیادی اصولوں کے برعکس محض نمائندگی کرتا رہ جاتا ہے۔ "فطری تحریر فوری طور پر آواز اور سانس سے جڑی ہوتی ہے۔ اس کی فطرت تحریریاتی نہیں ہوتی" (تحریریات، ص 17)، بلکہ اس کا تعلق "مقدس باطنی آواز" سے سمجھا جاتا ہے۔ یہ "الہیاتی آواز کی ہماری داخلی حس میں مکمل اور کچی موجودگی کے مماثل ہے" (ایضاً، 17)۔ جب زبان کے باطن کو فرض کر لیا جائے تو تحریر کو اس کی خارجیت کے طور پر تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ خارجیت کا یہ مفہوم اس دباؤ کے لمحے کو بیان کرتا ہے جو معنی کے متعین ہونے کا لمحہ ہے۔ "مغربی روایت میں جسم اور مادے کو سپرٹ، سانس، تقریر اور لوگوس سے باہر تصور کیا گیا ہے" (ایضاً، ص 35)۔ دریدا کے ان تمام فلسفیانہ قضایا کو ذہن میں رکھ کر ہی اس پر موثر انداز میں تنقید کا آغاز ہو سکتا ہے۔ ان سے قبل کی بحث ڈی کنسٹرکشن سے پہلے کی بحث ہے۔ دریدا کی اس تنقید سے نہ تو افلاطون کا بچنا ممکن ہے اور نہ کسی صوفی کا۔ دریدا کی تحریر کی سائنس یہ واضح کرتی ہے کہ افلاطون کے اعیان اس "موجود" اور وحدت پر دلالت ہیں جسے ڈی کنسٹرکشن قبل از معنی منقسم دکھاتی ہے۔ افلاطون کے اعیان ہوں یا متصوفانہ فکر کا کوئی پہلو، یہ سب اس مسئلے کی جڑ ہیں جس کا حل دریدا تجویز کرتا ہے۔

حوالہ جات

آغا، ڈاکٹر وزیر۔ امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری پہلو۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، 2007ء۔

فلاطینوس۔ مراقبات۔ تالیف و ترجمہ عسکری، سید حسن۔ بہ حاشیہ سعدان سردار کی سرکل، 1993ء

Derrida, Jacques. Margins of Philosophy. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Derrida, Jacques. Speech and Phenomena And Other Essays on Husserl's Theory of Sign. Evanston: North Western University Press, 1973.

Derrida, Jacques. Positions. Britain: Athlone Press, 1987.

Derrida, Jacques. Of Grammatology. USA: The John Hopkins University Press, 1997

Derrida, Jacques. Dissemination. London: Continuum, 2004

Derrida, Jacques. Writing and Difference. London: Routledge, 2001

Hegel, Georg. Logic. trans, William Wallace. Oxford. Oxdord University Press, 1975.

Husserl, Edmund. Phenomenology of Internal Time Consciousness. Indiana University Press, 1964. USA

Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason. London: Everyman, 1993.

Kant, Immanuel. Lectures on Philosophical Theology. Ithaca: Cornwell University Press, 1978.

O Brien, Elmer. Trans, The Essential Plotinus. USA: Hackett Publishing Company, 1964

صوتیات اور زبان کی ترکیبی اہمیت

قاسم یعقوب

اُردو صوتیات (فونیمز) کی بنیادی تقسیم کے حوالے سے متعدد آرا موجود ہیں۔ بنیادی طور پر صوتیات کی تقسیم زبان میں عمل پیرا مختلف آوازوں کے اُتار چڑھاؤ سے وقوع پذیر صوتیاتی تبدیلیوں سے ہونی چاہیے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اُردو صوتیات کو مصمتی، مصوتی اور نیم مصوتی درجہ بندیوں میں امتیاز کرتے ہوئے کل 41 صوتیات (فونیمز) کی فہرست پیش کی ہے، جس میں و، ن، ہ، ی، ے کو مزید ذیلی اصوات میں تقسیم کیا گیا۔(1) اسی طرح مختلف لہجوں کے فرق سے فونیمز میں تبدیلی اور زیر، زبر اور پیش سے آوازوں کی صوتی تبدیلی سے معنیاتی کیفیت پر اثرات بھی دراصل فونیمز کے بنیادی امتیازی عناصر کے قریب ترعمل ہے۔ یہاں یہ بات یاد رہے کہ حروفِ تہجی ہی کسی بھی زبان میں مصمتی اور نیم مصوتی فونیمز کی نمائندگی کر رہے ہوتے ہیں، جیسے انگریزی میں A,B,C,D اور اُردو میں ا، ب، پ وغیرہ۔ ان کو بنیادی آوازیں (Segmental Phonemes) کہا جاتا ہے مگر جب مختلف بنیادی فونیمز آپس میں مل کر زبان میں مختلف لسانی تصورات کی تشکیل کرنے لگتے ہیں تو کچھ آوازیں ایسی بھی پیدا ہوتی ہیں جو Segmental فونیمز کے زمرے میں نہیں آتی۔ یہ عمل عموماً ہر زبان کی عملی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اُردو میں بنیادی فونیمز کی تقسیم عربی اور فارسی کے لسانی نظام سے مستعار ہے، جس کی وجہ سے کر، قلک سطح پر موجود فونیمز اکثر اوقات دھوکہ دیتے ہیں مثلاً

- ☆ س، ص، ث
- ☆ ز، ذ، ض، ظ، ژ
- ☆ ت، ط
- ☆ ح، ہ

کیا ہمارے لسانی ماہرین نے اُردو کے بنیادی فونیمز کی چنداں تبدیلی کی ضرورت محسوس نہیں کی اور ایسی بہت سی آوازیں جو بالاصوت امتیازی فونیمز (Supra Segmental Phonemes) کے زمرے میں رکھی جاتی رہی ہیں، کیا اُردو کے بنیادی حروف تہجی قرار نہیں پائی جا سکتیں؟

اوپر پیش کردہ ایک ہی بنیادی آواز کے نمائندہ مختلف صوری امیجز اب اُردو رسم الخط کا ایسا لازمی حصہ بن چکے ہیں کہ اُردو کی صوری شناخت کی بنیادی اکائی تصور ہوتے ہیں لہٰذا مذکورہ ایک ہی فونیم کی مختلف اشکال کا خاتمہ یا تبدیلی پورے اُردو رسم الخط کے انہدام کی طرف قدم ہوگا۔

یہاں شان الحق حقی صاحب کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''کہتے ہیں کہ دی ڈیج زاور لا ئنگ فو آزاپ دی اُردو سکرپٹ ان الفاظ کو پڑھنے میں آپ کو کتنی دقت ہوئی اور یہ الفاظ صوتی اعتبار سے، صحیح طرح ادا بھی نہیں ہوئے کیوں کہ یہ رسم الخط ان کے لیے بنا ہی نہیں۔ لیکن غور کیجیے تو الفاظ کا مفہوم بھی بعینہ وہ نہیں رہا۔ جتنا کچھ بھی فرق واقع ہوا ہے وہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ فقط ''ایکسکوزٹ'' کی مکمل قیمت وہ نہیں ہو سکتی جو Exquisite کی ہے۔ جس طرح لہجے کے فرق سے بعض اوقات الفاظ کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو سکتا ہے، اسی طرح رسم الخط کا اختلاف بھی وہی حکم رکھتا ہے جو تلفظ یعنی مخرج، لہجے، لحن اور حرکت وسکون کا لفظ دوشیزہ کو ''دو شے زا'' کر دیجیے تو مفہوم غائب ہو جاتا ہے جس طرح تقریر میں الفاظ کی ایک صوتی حیثیت ہوتی ہیں اسی طرح تحریر میں ان کی ایک صوری حیثیت بھی ہے، جس کا قائم رہنا نہ صرف مستحسن بلکہ لازم ہے۔''(2)

لفظوں کی تحریری شکل بھی دراصل زبان کی طرح ثقافت کے برسوں کے ثقافتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے، چوں کہ لفظ کے Signifier کے صوری اور صوتی امیجز میں Signified یا تصورِ شے کا عکس من مانا یا افتراقات پر مبنی نظام ہے۔ اصل میں اس (Structural Reality) کے ساتھ ساتھ ایک مانوسیت کی من مانی حقیقت بھی موجود ہوتی ہے جو حقی صاحب کو مذکورہ اقتباس میں معنی خیزی

(Signification) کے عمل سے دور کر رہی ہے۔ "ایکسکوزٹ" کیوں مکمل قیمت ادا نہیں کر رہا؟ اس لیے نہیں کہ یہ انگریزی کا لفظ ہے بلکہ اس کے تصور کی ثقافتی عمر اردو کی association میں موجود نہیں۔ لہٰذا اس لفظ کا صوتی اور صوری ساختیہ دوسرے لفظوں سے اختلافی سطح پر کوئی معنی خیزی پیدا کرنے میں ناکام ہے۔ زبان میں بنیادی فونیمز کی ادائیگی سے قاصر الفاظ ہی اس زبان کا حصہ نہیں بن سکتے ورنہ ہر لفظ اپنے مخصوص ثقافتی استعمال کے بعد زبان کے ساختیاتی نظام میں جگہ پا سکتا ہے۔

اردو زبان تو اس حوالے سے بہت زرخیز ہے کہ اس میں غیر زبان کا لفظ دیسی ساخت کو قبول کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اردو میں افعال اور ان کے مصدر، مثلاً اٹھنا، پڑھنا، چھپنا، بکھرنا وغیرہ، حرف جار مثلاً تک، کو، سے، میں، پر وغیرہ، اور تذکیر و تانیث، واحد اور جمع کے اصول دیگر زبانوں کے لفظوں کو خالص مقامی سطح (ثقافتی اور لسانی) پر رنگ دینے میں مدد فراہم کرتے ہیں۔ کیا انگریزی کا ہر لفظ اردو میں نامانوس ہوگا۔ مثلاً سکول، یونیورسٹی، یونین وغیرہ حقی صاحب کے بقول رسم الخط کے اختلاف میں آنے کے باوجود کیا کوئی معنی نہیں دے رہے؟ کیا ان الفاظ کی کوئی جمالیاتی قدر متعین نہیں ہوتی؟ یہ الفاظ، دراصل اردو کے ثقافتی عمل کا حصہ بن چکے ہیں۔

فونیمز کی تقسیم کے ساتھ ساتھ لفظوں کی جمالیاتی حیثیت (جو زبان کے ساختیاتی پھیلاؤ سے مانوسیت ہوتی ہے) بھی معنی خیزی کے قریب ترین تصور کو پیش کرتی ہے اسی لیے "دوشیزہ" کی بجائے "دو شے زہ" غیر مانوس ہونے سے اپنے قریب ترین Trace سے ہٹ گیا حالاں کہ فونیمز کی ادائیگی دونوں صورتوں میں یکساں ہے۔

تحریر کو پڑھتے ہوئے صوری امیجز، فونیمز کی تقسیم کا کام کر رہے ہوتے ہیں، لہٰذا تحریری شکل میں موجود الفاظ کو ان کی جمالیاتی، مانوس اشکال میں قرأت کے دوران فونیمز کی درست ادائیگی کا نمائندہ ہونا چاہیے۔

اردو میں بہت سے الفاظ مرکب شکل میں نئے تصور کو جنم دیتے ہیں جیسے یکساں، دلچسپ، بلکہ، راہنمائی، پسپائی وغیرہ۔ جو اصل میں بالترتیب یک ساں، دل چسپ، بل کہ، راہ نمائی، پس پائی کو یکجا کرنے کا عمل ہے۔ یہ الفاظ دیگر مختلف لفظوں کی مرکب شکل ہیں۔ ان کو جدا جدا لکھنے کے لیے ذہن کی

ساختی صوری تقسیم (Typological Classification) کا خیال رکھنا بہت ضروری ہے۔ جو دراصل زبان کے ارتقا کے تدریجی پھیلاؤ میں Intonation System کا نام سے ہوتی ہے۔ یہ Intonation System زبان کی ساختیاتی سطح پر لفظوں کی صوتیاتی توڑ پھوڑ سے نئے صرفیے (Morphemes) پیدا کررہا ہوتا ہے۔ یہ عمل کسی خاص وقت میں شروع ہو کر مکمل نہیں ہو جاتا، بلکہ زبان کے استعمال کرنے والوں میں مسلسل جاری رہتا ہے۔ فونیمز کی طرح مارفیمز بھی زبان کی معنی خیزی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ دنیا کی ہر زبان کی ابتدائی شکل تحلیلی (Analytic) ہوتی ہے۔(3) اپنے خودکار نظام کی ترقی یافتہ شکل میں آنے تک ترکیبی سطح (Synthetic) پر پہنچ جاتی ہے۔ زبان کی ساختی یا صوری تقسیم (Typological) اصل میں فونیمز کے آپس میں ادغام اور تفریق سے نئے لفظوں کی صوتیاتی تقسیم ہی کا نام ہے۔ مثلاً جدا سے جدائی، آنا سے آہٹ وغیرہ کی تبدیلیاں پابند صرفیے (Bound Morpheme) اور آزاد صرفیے (Free Morpheme) سے ترکیب پاتی ہے۔ لفظوں کی ترکیبی (Synthetic) شکل کو توڑ کر تحلیلی سطح میں تقسیم مجموعی معنی خیزی سے دور کرنے کا عمل ہوتا ہے۔

ہر لفظ زبان میں اپنے مخصوص تصور کا قریب ترین نمائندہ ہوتا ہے۔ دریدا کے ہاں تصور معنی (Signified) کا ایک معنیاتی انکار اصل میں لفظ کی من مانی حیثیت اور کسی حد تک فونیمز سے مارفیمز تک صوتی اور صوری شکل بھی ہے۔ ایک لفظ ایسی "تخلیق" درجہ بندی میں اپنے مادے کی مختلف حالتوں یا سماجی تناظرات سے گزر کے ساختی نظام کا حصہ بنتا ہے۔(4)

گھر سے گھریلو بناتے ہوئے گھر کا Trace گزر رہا ہے۔ جھگڑا سے جھگڑالو، کتب میں کتاب، ادب میں ادیب، آداب کے Trace معنی یا صوری سطح پر بھی موجود ہیں۔ متن کا مطالعہ کرتے ہوئے تحریری سطح پر موجود لفظیات کا گرانک تاثر بھی فونیمز کی تقسیم میں مدد دیتا ہے۔ ایک ہی لفظ مختلف طریقوں سے لکھا گیا ہو تو پڑھتے ہوئے آواز کی بنیادی تبدیلیوں کا باعث بنتا ہے، لہٰذا "پس پائی" میں پس اور پائی اردو زبان کے ساختی ترتیب میں الگ الگ تصورات کو لیے موجود ہیں۔ پسپائی کی ترکیبی شکل کی دو حصوں میں تقسیم پس اور پائی دراصل پسپائی کے تصور معنی (Signifier) کو دو واضح اور ناگزیر Trace میں تقسیم کرنے کا عمل ہے اور ان دو کے مزید دیگر Traces، جو لفظ کی ترکیبی حالت سے بہت مختلف ہو سکتے ہیں، معنی میں بھی جھانکنے کا باعث ہو سکتے ہیں۔ یوں یہ زبان کے قریب

ترین معنیاتی عمل سے دور لے جانے کی کوشش ہے۔

فونیمز کی درست ادائیگی کے قریب جانے کی کوشش میں، مارفیمز کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ زبان کی ترکیبی سطح (Synthetic) فونیمز کی اُلٹ پلٹ (Permutation) کے بعد کا عمل ہوتا ہے۔ اگر مارفیمز کی ارتقائی اہمیت سے انکار کرتے ہوئے صوتیے (phonemes) کے قریب ترین تقسیم سے زبان کا عمل آسان اور درست ہو سکتا ہے تو ایسے صوتیے (Phonemes) رکھنے کا کیا جواز ہو سکتا ہے جو ایک ہی بنیادی آواز کی کئی شکلوں میں نمائندگی کر رہے ہیں۔ اگر صابر کو سابر لکھنے کے عمل کو زبان کے صوری نظام (Graphic Structure) میں بگاڑ کہا جا سکتا ہے تو دلچسپ، راہنمائی وغیرہ کو مادے کے قریب کرنے سے مارفیمز کے ارتقائی، غیر شعوری اور تاریخی سطح پر کانٹ چھانٹ سے تعبیر نظام میں بگاڑ کیوں نہیں کہا جا سکتا۔

زبان کی ترکیبی بحث، اس میں موجود تجربات کی ثقافتی معنی خیزی کو زیادہ پُر اثر بنانے کی جہت ہوتی ہے۔ ثقافتی عمل سے وجود پانے والے تصورات اپنے صوری اور صوتی سانچے خود تخلیق کرتے ہیں جو زبان کے اندر توڑ پھوڑ سے بھی اور زبان سے باہر پڑے الفاظ کو جوں کا توں اُٹھا کے زبان کا خمیر بنا لینے سے وجود میں آتے ہیں۔ ہمیں زبان کے اس ثقافتی ڈھانچے کا لسانی احترام کرتے ہوئے انہیں خوش آمدید کہنا چاہیے۔

حواشی

(1) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں، مشمولہ مقالہ در "اردو املا و قواعد" مرتب ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1990ء

(2) حقی، شان الحق رسم الخط کی الجھن، مشمولہ مقالہ در "اردو رسم الخط" مرتب شیما مجید، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، 1989ء

(3) البتہ کچھ زبانیں ایسی بھی ہیں جن میں الفاظ اپنے مادے (roots) کے قریب یا مادے ہی ہوتے ہیں۔ مادہ لفظ ہی جملے میں مختلف حالتوں کے استعمال سے مختلف معنی پیدا کرتا ہے۔ ایسی زبانیں عموماً پابند اور آزاد صرفیوں سے ماورا ہوتی ہیں۔ چینی زبان اور اس سے متعلق بولیاں اس کی مثال ہیں۔

(4) دریدا نے معنی کی عدم قطعیت کی بجائے کثیر المعنیت پر زور دیتے ہوئے لفظ کے حاضر اور غائب traces کا نظریہ پیش کیا ہے۔ کثیر المعنیت کا مطلب یہ نہیں کہ لفظ کا معنی آزاد اور پرواز کرتا خطوں کی حدود سے ماورا ہو جائے۔ اس کے لیے وہ استعمال شدہ لفظ کے تناظرات کا خیال رکھتا ہے۔ کوئی بھی لفظ اپنے تہذیبی، تاریخی اور زبان میں موجود اپنی نحوی (syntex) درجہ بندی کے تناظرات سے بھی ماورا ہو کے کوئی معنی نہیں پیدا کرسکتا۔ معنی خیزی کے عمل میں وہ معنی پیدا کر رہا ہوں مگر حتمی نہیں بلکہ اپنے تناظر کے پھیلاؤ میں اپنی موجودگی کے اثبات کے حد تک۔ وہ اپنی کتاب Of Grammatology میں لکھتا ہے۔

"Why of the trace? what led us to the choise of this word? I have begun to answer this question but this question is such the nature of my answer, that the place of the one and of the other must constantly be in movement. If words and concepts receive meaning only in sequences of differences. One can justify one's language, and one's choise of terms, only within a topic (an orientation in space) and an historical strategy. The justification can therefore never be absolute and definite."

Derrida, jacques. Of Grammatology (translated by bayatri chakrroth), Johan Hopkins University Press, 1976.

سندھی ادب میں خرد افروزی کی روایت

جمال نقوی

جب بھی اہلِ بینش و دانش نے رموزِ کائنات کو استدلالی اور سائنسی بنیادوں پر سوچنے اور سمجھنے کی کوششیں کی ہیں تو روشن خیالی اور خرد افروزی کا فروغ ہوا ہے۔ بقول سید سبطِ حسن اگر آپ برصغیر کی پوری تہذیبی اور فکری تاریخ پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ ہمارے ہاں شروع ہی سے دو فکری دھارے کارفرما رہے ہیں، خصوصاً مسلمانوں کی آمد کے وقت سے دو فکری رویے نظر آئیں گے۔ ان میں سے ایک کا اصرار شریعت پر اور دوسرے کا طریقت پر رہا ہے۔ ایک طرف اپنے عقائد کو بلکہ عقلیت کے عقائد کو اکثریت پر شدت پسندی کے ساتھ نافذ کرنے کی خواہش تھی تو دوسری طرف تنگ نظر فرقہ واریت سے بلند ہو کر لوگوں کے ساتھ رواداری، پیار اور محبت سے سلوک کرنے کا نظریہ فکر تھا۔ گویا دوسرا گروہ خرد افروز اور روشن خیال معاشرے کی تشکیل کا نقیب تھا۔

ویسے تو سندھی شاعری اپنی ابتدا ہی سے سماجی زندگی سے جڑی ہوئی ہے اور اس کا دامن عوام کے دکھ درد سے بھرا ہوا ہے۔ مثلاً سولھویں صدی میں سندھی زبان کے پہلے شاعر قاضی قادن کے کلام کا ایک اقتباس دیکھیے جس کا سندھی سے اردو میں ترجمہ نیاز ہمایونی نے یوں کیا ہے

اکثر لوگ تو مکھن سے پُر چکنی چوری کھاتے ہیں
اپنے پیٹ کی آگ بجھا کر اوروں کو ترساتے ہیں
پوچھے کوئی ان سے جا کر یہ بھی کوئی بات ہوئی
ان کا کیا ہو بھوک میں جن کی جیسے تیسے رات ہوئی

سترویں صدی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی کی شاعری بھی انسانوں سے محبت کا درس دیتی ہے۔ انسانوں

سے محبت نے اُن کو انسانی بھلائی کی سوچ میں مشغول رکھا اور ان کا کلام تمام تر اچھائیوں کی ترغیب دیتا رہا۔ ان کے ایسے ہی کلام کو میں نے اردو زبان میں یوں منتقل کیا ہے

عاجزی اچھی ہے، غصہ اک عذاب
مان لو اس کو تو تم ہو کامیاب
صبر سے حاصل کرو شیریں مزا
غصہ ہو اس لطف سے نا آشنا
چھوڑ دو وہ محفلیں جاؤ نہ واں
دکھ ملیں اور ظلم ہو ہر سو جہاں

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ نے شاہ بھٹائی کے کلام پر جو تنقید کی ہے اس کا اہم نکتہ یہ ہے کہ شاہ سائیں کی ہردلعزیزی اور غیر معمولی مقبولیت کا سبب یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں عوامی زندگی کو بڑی حقیقت پسندی سے پیش کیا ہے۔ چونکہ انہوں نے اس زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے اور بسر کیا ہے۔

17 ویں اور 18 ویں صدی کے درمیان شاہ عنایت اللہ شہید نے سندھ میں اجتماعی زراعت تحریک کی بنیاد رکھی۔ ان کی یہ کسان تحریک جاگیردارانہ مظالم کے خلاف پہلی اجتماعی آواز تھی جس نے کسانوں اور ہاریوں میں یک انقلاب پیدا کر دیا۔ اسی لئے سید سبط حسن نے اپنے ایک مضمون میں انہیں "سندھ کا سوشلسٹ صوفی" قرار دیا ہے۔ کیونکہ انہوں نے اپنے عقیدت مندوں میں اجتماعی شعور پیدا کر کے کسان تحریک کی ابتدا کی جس نے انہیں وڈیروں کی غلامی سے آزادی دلائی۔ مگر وڈیروں اور اس وقت کی حکومت کو یہ بات پسند نہیں آئی۔ شاہ عنایت کو گرفتار کیا گیا اور پھر شہید کر دیا گیا۔

شاہ عبداللطیف بھٹائی نے ان پر اور اُن کے عقیدت مندوں پر کئے جانے والے ظلم پر بہت کچھ تحریر کیا ہے۔ ان کا ایک شعری اقتباس دیکھئے

لوگوں میں
زندگی کی لہر دوڑ گئی ہے
ان کی رگوں میں

خون کی گردش
اور جوش نے
دھوم مچا رکھی ہے
تم کس کس کو پھانسی دو گے
یہاں تو درشت کی ہر شاخ
سرکشیدہ ہونے لگی ہے۔

18 ویں اور 19 ویں صدی کے درمیان شاعر ہفت زباں عبد الوہاب سچل سرمست نے اپنی شاعری کے ذریعہ انسانوں کو بھی محبت کا درس دیا ہے۔ اُن کی نظر میں تمام انسان برابر تھے اور انہیں تمام انسانوں سے سچا پیار تھا۔ وہ تفریقِ مذہب کو ناپسند کرتے تھے۔ اسی لئے اُنہوں نے کہا:

ہندو مسلم کوئی نہیں اس اختلاف سے بچ
خود سچا بن جائے اگر تو سچل سادہ سچ

اُن کا پیغام حق وصداقت اور عشق ومحبت تمام عالم انسانیت کیلئے تھا۔ اسی لئے آپ کو 'شاعر انسانیت' بھی کہا گیا ہے۔ اس بات کو اُنہوں نے اپنی ایک سندھی بیت میں جس طرح بیان کیا ہے، اُس کا ترجمہ دیکھئے

کافر و مومن ایک سی صورت
رب نے بنائی ہے یہ صورت

19 ویں اور ابتدائی بیسویں صدی کی سندھی شاعری میں سرسید کی روشن خیال تحریک کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہی تحریک برصغیر ہندو پاک میں ترقی پسندانہ رویوں کی پیش رو مانی جاتی ہے۔ سندھ میں فروغ علم وشعور کی اس تحریک کے سرگرم رہنماؤں میں مولوی اللہ بخش ابوجھو کا نام ہمیت کا حامل ہے۔ اُنہوں نے مسدس حالی طرز پر مسدس ابوجھا تحریر کی اور مسدس حالی کا بھی سندھی زبان میں ترجمہ کیا۔ ان کے کلام کا اقتباس بعنوان ''اتحاد'' مترجمہ مظہر جمیل پیش خدمت ہے

فرق کیوں تم دین و ملت کا کرو
پاس لیکن آدمیت کا کرو

تھم رہنا اگر تم سیکھ لو
کامیاب و کامراں جگ میں رہو
اتفاق و اتحاد اپنا رکھو
نام نامی سندھ کا اونچا رکھو
دیس میں پھولے پھلے ہر آدمی
شاداں و فرحاں رہے ہر آدمی
چمکے ہر جانب مسرت کی کرن
یعنی الفت اور محبت کی کرن
ہو سُکھی اس دیس کی خلقت تمام
باقی رہ جائے نہ کلفت کا مقام

مرزا قلیچ بیگ بھی اسی دور کے جدید سندھی ادب کے معماروں میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ نثر کے علاوہ سندھی شاعری کو بھی انہوں نے عمر خیام اور دیگر زبانوں کے اہم شعراء کے تراجم سے مالا مال کیا۔ سندھی شاعری میں انہیں نئی لہروں کا ترجمان کہا گیا ہے۔
چند اشعار دیکھئے

زہد و تقویٰ پہ کچھ نہیں موقوف
ہاں! مگر اک نگاہِ لطف آثار
اعمال کی سزا و جزا گر یہی رہی
پھر تو سلام اپنا ہو دارالسلام کو

(مترجم: مسلم شمیم)

اس طرح سندھ کی ادبی تاریخ اس بات کی غماز ہے کہ 1942ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے باقاعدہ قیام سے بہت پہلے ہی سندھی شاعری ترقی پسند خیالات وافکار سے متعارف ہو چکی تھی اس کی گواہی کامریڈ سوبھوگیان چندانی نے بھی ان الفاظ میں دی ہے

''سندھ میں ترقی پسند رجحانات وخیالات اور تصورات کی فضا شروع ہی سے موجود تھی۔ وادی سندھ میں شروع ہی سے ایک قلو و تہذیب قائم و دائم

رہی۔ یہاں ہندو اور مسلم تہذیبیں لمبی مدت تک ایک دوسرے کے دوش بدوش چلتی رہیں۔ چنانچہ ایک ایسے ماحول میں مخلوط تہذیب کا ابھر آنا کوئی حادثہ نہیں تھا بلکہ معاشرتی حقیقت اور تاریخی عوامل کا لازمی نتیجہ تھا اور یہ مشترکہ تہذیب سندھی تہذیب کے سوا کچھ نہ تھی۔"

سندھ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے سیکرٹری گوبند مالھی کی ادارت میں شکارپور سے "نئیں دنیا" کے نام سے ایک مجلے کی اشاعت شروع کی گئی۔ اس کے علاوہ بھی کئی اور ادبی رسائل شائع ہونے لگے جن میں دوسری زبانوں سے کیے گئے تراجم کی اہمیت تھی۔ سندھ کے روشن خیال قلم کاروں ابتداً سندھی ادبی سرکل قائم کیا، بعد میں مزید وسعت کے پیش نظر بائیں بازو کے قلم کاروں، سوشلسٹوں، قوم پرستوں، ہاریوں اور روشن خیال لوگوں کی شمولیت کے ساتھ "سندھی ادبی سنگت" کی ابتداء ہوئی جو آج تک خوش اسلوبی سے اپنا کام انجام دے رہی ہے۔ کشن چند بیوس، حیدر بخش جتوئی، مولائی شیدائی اور عثمان ڈیپلائی وغیرہ نے روشن خیال فکر کو آگے بڑھایا۔

قیام پاکستان کے بعد سندھی قلم کاروں کی جس نسل نے سندھی شاعری کو روشن فکر کے ساتھ آگے بڑھایا ان میں شیخ ایاز، شیخ راز، شیخ ابراہیم خلیل، طالب المولیٰ، نیاز ہمایونی، ایاز قادری، جمال ابڑو، شمشیر الحیدری، تنویر عباسی، غلام محمد گرامی، وغیرہ اور ان کے بعد آنے والوں میں تاج جویو، ممتاز مہر، استاد بخاری تاجل بیوس، ملک ندیم، آغا سلیم، ادل سومرو، سحر امداد، انور پیرزادو، عطیہ داؤد، نور الہدیٰ شاہ، مرحب قاسمی، وغیرہ شامل ہیں جو سندھی شاعری کو اپنی روشن فکر سے مالا مال کر رہے ہیں۔ وہ شیخ ایاز کے اس مزاحمتی قول پر عمل کر رہے ہیں کہ:

باغی ہوں میں باغی ترا اے مغرور سماج
خون کے آخری قطرے تک میں لڑونگا تیرے ساتھ

اور سندھ کی دھرتی کے ساتھ ہی سارے عالم کیلئے سکھ چین کے طلبگار ہیں جیسا کہ آج سے تین سو سال قبل شاہ لطیف نے سُر سارنگ میں کہا تھا:

میری سندھڑی پر بھی سائیں رحمت ہو ہر بار
دوست مرا دلدار، عالم سب آباد کرے

◆◆

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء... ایک عظیم صوفی مرشد

(1238-1325ء)

سیّد احمد سعید ہمدانی

صوفیائے متقدمین کے مناصب و مناقب کے بیان میں ہم پر لازم ہے کہ ہم اُن کے اطوارِ حیات اور ان کے نظریات کی موجودہ دور کے احوال و اطوار کے ساتھ موافقت و مطابقت ثابت کریں کیونکہ وہ باتیں جو آج کے تمدنی ماحول میں موافق نہ پائی جائیں، وہ پھر محض داستان تصور ہوں گی اور موجودہ دور کی فکری و عملی زندگی میں ان کی کوئی اہمیت نہیں ہوگی نہ کوئی قابلِ قدر حیثیت۔

ایک اور نقطہ نظر سے بھی یہ اندازِ تحقیق و بیان ضروری ہے کیونکہ اس دور کے منکرینِ تصوف اولیاء متقدمین کی طرزِ زندگی اور ان کے نظریات کو اپنے فہم و فہم سے دور پاتے ہیں۔ اس کے نزدیک یہ باتیں یا تو ایسے لوگوں سے متعلق ہیں جو اپنی دینی روایات سے بعید خیالات و معتقد رکھتے تھے یا جو محض خرقِ عادت اعمال و مشاغل سے لوگوں کو اپنے ساتھ لگائے رہتے تھے۔ اس کے خیال میں دینی، ثقافتی یا سماجی لحاظ سے ان کا عمل عقلِ سلیم کے خلاف تھا بلکہ اسلام کے ہی متوازی ایک نیا دین تھا۔

اندریں بارہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء رحمتہ اللہ علیہ کی زندگی اور ان کے نظریات ہمارے سامنے ایک ایسی مثال پیش کرتے ہیں جس کے پیشِ نظر منکرین تصوف کے سارے اعتراضات باطل ٹھہرتے ہیں۔ حضرت خواجہ کی زندگی آج بھی ہمارے لئے ایک عظیم، روشن مرشد کی زندگی کے نمونے کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے۔

ہماری خوش قسمتی ہے کہ حضرت خواجہ نظام الدینؒ کی زندگی کے مطالعہ کے لئے ہمارے پاس ایسی مستند دستاویزات موجود ہیں جو کسی دوسرے ولی کے بارے میں کم ہی ملیں گی۔ ان کے عقیدت مند ان کی مجلسوں کے حالات و ملفوظات قلمبند کرتے رہے اور خود حضرت خواجہ نظام الدینؒ نے اُن کی تصدیق فرمائی جیسے فوائد الفواد از خواجہ میر حسن سجزیؒ۔

اب میں حضرت خواجہ نظام الدین والحق کی زندگی اور اُن کے افکار و آثار پر نظر ڈالنے سے پہلے صوفیاء کے ایک اسلوب شرح و بیان کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

اگرچہ تصوف و فقر کی تاریخ میں صوفیاء نے اپنی تعلیمات میں فکری عنصر کو بھی یکسر خارج نہیں کیا اور روحانی معاملات و واردات کو بھی دانشورانہ انداز میں پیش کرتے رہے مگر عام طور پر تذکیر کے لئے ہمارے صوفیاء نے تذکرہ نگاری یا مجلسوں میں تذکیر کے دوران میں ایسے کوائف کو مجرد منطقی یا استدلالی انداز میں بیان نہیں فرمایا بلکہ جب بھی کاملین کا تذکرہ ہوا تو خود اُن کی صفاتِ کاملہ کے حوالے سے ان کا ذکر کیا۔ حضرت سلطان باہو رحمتہ اللہ علیہ جب بھی فقیر کامل کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے محاسن کو بیان کر کے اُس کی پوری شخصیت کو سامنے لے آتے ہیں۔ یہ دیکھ دکھلا کر، جاننے یا جتلانے کی بات ہے جیسے حضرت مولانا رومیؒ نے فرمایا

اگر شرح خواہی ازیں ہمسر تحریج
چوں او را بہ بینی تو او را بدانی

(اگر تم حسن تحریری کے معانی و مقاصد کی شرح و تفصیل چاہتے ہو تو پھر اُس سے جا کر ملو اور دیکھو جب تم اُس کے بارے میں جان پاؤ گے)

قونیہ میں مولانا رومی میوزیم کی ایک دیوار پر خوش خط کتبہ آویزاں ہے جس پر لکھا ہے '

شفاء العلیل لقاء الجلیل

یعنی کسی جلیل القدر روحانی ہستی کی ملاقات سے ذہنی و جسمانی طور پر بیمار کو شفا ملتی ہے۔ یہ بھی وہی محبت و ملاقات میں دیکھنے سننے اور اس طور سے جاننے کی بات ہے۔

یوں دیکھا جائے تو حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کی زندگی پوری آب و تاب کے ساتھ ہمارے سامنے ہے۔ اُن کے بارے میں تذکرے ان کی پوری شخصیت کو پوری طرح ہمارے سامنے

جلوہ گر کر دیتے ہیں۔ ان کی مجلسوں کی پوری تصویریں دلوں میں ذہن نشین ہوتی ہیں تو ہماری دنیا بدل جاتی ہے۔

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء رحمتہ اللہ علیہ بدایوں میں پیدا ہوئے۔ (636ھ مطابق 1238ء) اور ابتدائی تعلیم وہیں حاصل کی۔ وہاں انھوں نے بہت سے جلیل القدر اساتذہ و علماء و صوفیاء کی زیارت کی۔ پچیس سال کی عمر میں اعلیٰ تعلیم کے لئے آپ دہلی تشریف لائے۔ یہاں بھی آپ وقت کے بلند پایہ صوفیاء و علماء سے ملے۔ ابتداء سے تکمیل تعلیم تک حالات و واقعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ آپ اپنے دور کے جید عالم کی حیثیت سے کوئی بھی حکومتی عہدہ حاصل کر سکتے تھے مگر آپ نے عزیمت کی راہ اختیار کی یعنی رشد و ہدایت کے لئے اپنے تئیں وقف کرنے کا ارادہ کر لیا۔

اس کے لئے روحانی تربیت کی ضروری تھی اور پھر اس خاطر کسی مرشد کی صحبت اور نگرانی میں رہنا واحد اصول تھا۔ چنانچہ آپ اجودھن میں حضرت شیخ الاسلام شیخ فریدالدین والحق کی خدمت میں حاضر ہوئے جو گویا آپ کا انتظار ہی کر رہے تھے، فرماتے ہیں، "پہلا کلام جو میں نے شیخ فرید کی زبان سے سنا، یہ شعر تھا۔

اے آتش فراقت دلہا کباب کردہ
سیلاب اشتیاقت جانہا خراب کردہ

دنیاداری کی طرف تو پہلے ہی آپ کا میلان نہیں تھا مگر یہاں ایک ایسے مرشد کو دیکھا "جن کا مقصد ترک کلی تھا اور جو دونوں عالموں میں سے کسی پر نظر نہیں ڈالتے تھے۔"

آپ دو تین بار ہی اجودھن گئے اور حضرت شیخ فریدالدینؒ کے ہاں ٹھہرے مگر یہی ملاقاتیں کافی قرار پائیں اور شیخ فریدؒ نے آپ کو خلافت سے سرفراز فرمایا۔

شیخ فریدالدینؒ کے ہاں جو تجربات و مشاہدات ہوئے، آپ اکثر مجلسوں میں بیان فرمایا کرتے تھے مثلاً ایک ایسا موقعہ بھی آپ کو ملا جب آپ شیخ فرید کے حجرے کے دروازے پر بیٹھے تھے کہ آپ نے شیخ کو وجد کے عالم میں یہ بیت پڑھتے سنا:

خواہم کہ ہمیشہ در ہوائے تو زیم
خاکے شوم بزیر پائے تو زیم

مقصود من بندہ ز کونین توئی
از بہر تو میرم و برائے تو زیم

آپ اندر چلے گئے، آپ نے دیکھا کہ "شیخ وجد کی حالت میں ہیں، دونوں ہاتھ پیٹھ پیچھے کیے ہوئے قبلہ رخ کھڑے ہیں، کبھی آگے جاتے ہیں پھر پیچھے آتے ہیں۔ یہ بیت پڑھتے ہیں اور سجدہ کرتے ہیں۔

مقصود من بندہ ز کونین توئی
از بہر تو میرم و برائے تو زیم

فرماتے ہیں "شیخ فریدؒ نے مجھے دیکھ کر کہا، اچھے وقت پر آئے ہو، کیا چاہتے ہو؟ مانگو، میں نے عرض کیا کہ میں استقامت چاہتا ہوں۔ شیخ فریدؒ نے فرمایا 'اچھا، میں نے دی'۔ اسی وقت اس کا اثر میں نے اپنے میں پایا۔"

پھر جب آپ مسندِ ارشاد پر بیٹھے تو صرف رشد و ہدایت سے کام رکھا، وقت کے کسی سلطان یا حکمران سے سروکار نہیں رکھا۔ کسی کی طرف سے نہ کوئی جاگیر قبول کی اور نہ باغ اور نہ ہی زرعی زمین۔ ایک ملک نے انتقالِ ملکیت کی دستاویز پیش کی تو قبول نہ کی اور فرمایا "کہاں میں اور کہاں باغ، زمین اور زراعت! اگر میں یہ زمین دستاویز قبول کرلوں تو لوگ کہیں گے کہ شیخ باغ جا رہا ہے۔ شیخ زراعت اور زمین کا تماشا دیکھنے جا رہا ہے۔ میری زندگی کے کام کو ان چیزوں سے کیا تعلق؟"

آپ دہلی کے باہر غیاث پور (موجودہ بستی نظام الدینؒ) میں آکر خانقاہ میں مقیم رہے اور درباروں، سلاطین کی جنگوں اور ان کے باہمی معاملات سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

آپ نے اپنے منصبِ ارشاد کا مقصد صرف ایک جانا 'خدمتِ خلق'۔ فرماتے ہیں "مجھے ایک خواب میں ایک کتاب دی گئی جس میں لکھا تھا کہ جہاں تک ہو سکے، دلوں کو راحت پہنچا!"

آپ نے ایک گفتگو کے دوران میں اطاعت کی دو قسمیں بیان فرمائیں۔ اطاعتِ لازمی اور اطاعتِ متعدی "اطاعت لازمی وہ ہے جس کا فائدہ صرف اطاعت کرنے والے کے نفس کو پہنچے مثلاً نماز، روزہ، حج اور تسبیحات اور اس قسم کی چیزیں۔ اطاعت متعدی یہ ہے جس کی راحت اور منفعت دوسروں کو پہنچے یعنی انسان، محبت اور شفقت کے ساتھ جہاں تک اس کے بس میں ہو، دوسروں

کی خدمت کرے۔ اس کو اطاعت متعدیہ کہتے ہیں اور اس کا ثواب حد اور اندازہ سے زیادہ ہے۔ اطاعتِ لازمی کے لئے خلوصِ نیت ضروری ہے لیکن اطاعتِ متعدیہ جس طرح بھی ہو باعث ثواب ہے۔"

شیخ سعدیؒ نے بڑے سادہ الفاظ میں یہ بہت بڑی حقیقت بیان کر دی تھی

طریقت بجز خدمتِ خلق نیست

لوگوں کی رہبری و راہنمائی کرنا سب سے بڑی خدمت ہے۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاءؒ اپنی مجلسوں میں اکثر لوگوں کو دوسروں کے ساتھ تعاون، ہمدردی اور احسان و ایثار کی تلقین فرمایا کرتے تھے۔ ایک بار ایک درویش کی بات آپ نے حاضرین کو سنائی جس نے بیان کیا "میں گجرات گیا تو وہاں میں ایک دیوانے سے ملا جو واصل اور صاحب کشف تھا۔ ہم دونوں ایک ہی مکان میں رہتے تھے اور ایک ہی کمرے میں سوتے تھے۔ میں ایک وقت اس شہر کے حوض کی طرف پہنچا جس کی نگہبان حفاظت کرتے تھے اور جس میں کسی کو پیر نہیں رکھنے دیتے تھے۔ میری اس حوض کے نگہبان سے دوستی تھی اور اس نے مجھے وضو کرنے کی اجازت دی۔ پھر کچھ عورتیں پانی بھرنے آئیں لیکن ان کو حوض میں پیر رکھنے کی اجازت نہ دی گئی۔ آخرکار ایک بوڑھی عورت میرے پاس آئی اور کہا کہ میرے برتن میں پانی بھر کر مجھے دے دو۔ میں نے بڑھیا کا برتن بھر کر اس کو دے دیا۔ پھر ایک اور عورت آئی اور اس کا بھی برتن میں نے بھرا۔ اسی طرح چار پانچ عورتوں کے برتن میں نے بھر دیے۔ جب میں اپنے کمرے میں واپس آیا تو دیوانہ سو رہا تھا۔ نماز کا وقت تھا۔ میں نے با آواز بلند تکبیر پڑھی اور ارادہ تھا کہ نماز پڑھوں، دیوانہ جاگ پڑا اور مجھ سے کہا۔ یہ کیا شور و غوغا ہے۔ تیرا کام تو یہی تھا کہ تو نے ان عورتوں کو برتنوں میں پانی بھر کر اس کو دیا۔"

آپ لوگوں کے اخلاق درست کرتے تھے۔ قلب میں درد رکھنے اور پالنے کی ہدایت کرتے تھے۔ ایک صاحب عقل و دانش مرشد کی طرح سطحیات سے گریز کرتے تھے اور اشارات سے کام لیتے تھے جیسے حافظ نے فرمایا ہے

بلبلی و ورد ... نظر یک اشارت است
گفتم کنایتے و مکرر نمی کنم

دوسروں کے لئے صرف دعا کرتے ہی نہیں تھے بلکہ نبی علیہ الصلوٰۃ والسلام کی پیروی میں لوگوں کو دعا کرنے کے طریقے بھی بتلاتے تھے۔ فرمایا کہ دعا کے وقت خدا کی رحمت کا خیال رکھنا چاہیے اور اپنے گناہوں کا خیال نہیں کرنا چاہیے۔ دعا آفت آنے سے پہلے کرنا چاہیئے تاکہ آفت نہ آئے۔ آفت آنے کے بعد بھی دعا کرنا چاہیئے تاکہ آفت کم ہو جائے لیکن ایک اہم بات آپ نے یہ کہی کہ دعا صرف تسکین دل ہے۔ خدائے عزوجل ہی جانتا ہے کہ کیا کرنا چاہیئے۔

اس دور کے منکرینِ تصوف اولیا اللہ کی کرامات کے تذکروں سے بہت شاکی ہیں۔ یہ جانے بغیر کہ خود اولیاء اللہ اور صوفیہ کرام ان کو کس نظر سے دیکھتے تھے۔

خواجہ نظام الدین اولیاء رحمتہ اللہ نے دوسرے ولیوں کی طرح کبھی کرامات کو مقصود سمجھ نہ ان کی تشہیر کی اجازت دی بلکہ فرمایا ''خدا نے اولیاء پر کرامت کا پوشیدہ رکھنا فرض کیا ہے۔''

آپ نے خرقِ عادت کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے چار مراتب بیان فرمائے

معجزہ　　انبیاء کے لئے، برائے تبلیغ دین اس کا اظہار ہوتا ہے۔

کرامت: ولیوں کے لئے، اس کا پوشیدہ رکھنا فرض ہے۔

معونت　　پاگلوں اور مجنونوں سے ہوتی ہے جن میں نہ علم ہے نہ عمل۔

استدراج　جادوگروں کے خرقِ عادت کام۔

آپ نے فرمایا ''کرامت پیدا کرنا کوئی خاص بات نہیں ہے۔ مسلمان کو چاہیے کہ راستی کی راہ سے فقیر اور بیچارہ بن کر رہے۔''

آپ کے ایک خلیفہ مولانا حسام الدین ملتانی نے عرض کیا ''حضور! خلق مجھ سے کرامت طلب کرتی ہے۔ آپ نے جواب دیا ''باب الغیب پر استقامت کرنا ہی کرامت ہے۔ تم اپنے کام میں ثابت قدم اور مستقیم رہو، کرامت کے طالب نہ ہو۔''

آپ کے نزدیک ولایت کی بنیاد اور شہادت کرامت نہیں بلکہ استقامت ہے۔ شیخ فریدؒ نے آپ کو استقامت ہی ودیعت فرمائی تھی۔

آپ نے ایک گفتگو کے دوران میں ایک حکایت بیان کی جو اگرچہ ذرا طویل ہے مگر اس سے حضرت خواجہ نظام الدینؒ اور تمام ولیوں کی کرامت کے بارے میں رائے ظاہر ہوتی ہے۔ اس

لئے حوالہ مفید ہوگا۔ آپ نے شیخ سعد الدین حمویہؒ کے بارے میں فرمایا کہ ''وہ ایک مرد بزرگ تھے مگر شہر کا والی ان سے عقیدت نہیں رکھتا تھا۔ ایک دن ایسا ہوا کہ والی شہر شیخ کی خانقاہ کے دروازے پر پہنچا اور خانقاہ کے اندر اپنا حاجب (چوبدار) بھیجا اور حاجب سے یہ الفاظ کہے کہ اس صوفی بچے کو باہر بلا لو، میں اُسے دیکھوں تو، چوبدار اندر گیا اور اُس نے شیخ سعد الدین کو والی کا پیغام پہنچایا۔ شیخ نے اُس کی بات کی طرف مطلق توجہ نہ دی اور نماز میں مشغول رہے۔ چوبدار نے باہر آ کر صورت حال بتائی۔ والی کا سارا غصہ جاتا رہا اور وہ خود شیخ کی خدمت میں پہنچا۔ شیخ نے جب دیکھ کہ والی آ رہا ہے تو اُٹھ کھڑے ہوئے اور خوشی کا اظہار کیا۔ چنانچہ دونوں اکٹھے بیٹھ گئے۔

''پاس ہی ایک باغیچہ تھا۔ شیخ سعد الدین حمویہؒ نے وہاں سے کچھ سیب لانے کا اشارہ کیا۔ چنانچہ جب سیب لائے گئے۔ شیخ نے اُسے کاٹا، والی اور شیخ نے اُسے کھایا۔ سامنے پڑی ہوئی طشتری میں ایک موٹا سا سیب دھرا تھا۔ والی کے دل میں خیال آیا کہ اگر یہ شیخ کرامت اور صفائی باطن کا مالک ہے تو یہ موٹا سیب مجھے دے دے۔ جیسے ہی والی کے دل میں یہ خیال گذرا، شیخ نے ہاتھ بڑھایا، اس سیب کو اُٹھایا اور والی کی طرف منہ کر کے کہا کہ ایک دفعہ میں سفر میں تھا۔ دوران سفر میں، میں ایک شہر میں پہنچا۔ شہر کے دروازے پر بھیڑ لگی تھی۔ ایک بازی گر کرتب دکھا رہا تھا۔ اُس بازی گر کے پاس ایک گدھا تھا، اُس نے کپڑے سے گدھے کی آنکھیں باندھ رکھی تھیں۔ اسی اثنا میں اُس نے اپنے ہاتھ میں ایک انگشتری لی اور وہ انگشتری تماشائیوں میں سے کسی ایک کے ہاتھ میں ڈال دی۔ اُس وقت بازی گر لوگوں کی طرف متوجہ ہوا اور کہا کہ جس کے ہاتھ میں انگشتری ہے، یہ گدھا اُسے ڈھونڈ نکالے گا۔ اس پر وہ گدھا اُس بھیڑ کے اندر چکر لگانے لگا اور اُس کی آنکھوں پر پٹی اسی طرح بندھی ہوئی تھی۔ وہ ہر ایک کو سونگھتا سونگھتا اُس آدمی کے پاس پہنچ گیا جس کے ہاتھ میں انگشتری تھی۔ گدھا وہاں کھڑا ہو گیا اور برابر کھڑا رہا۔ بازی گر آیا اور اُس نے اُس آدمی سے انگشتری لے لی۔

''اس حکایت کو بیان کرنے کے بعد شیخ سعد الدین حمویہؒ نے والی شہر سے کہا کہ اگر کوئی شخص اپنے کشف و کرامت کا ذکر کرتا ہے تو وہ اپنے آپ کو اُس بازی گر کے گدھے کے درجے پر رکھتا ہے اور اگر اس بارے میں کچھ نہیں کہتا اور کوئی کرامت نہیں دکھاتا تو تمہارے دل میں یہ خیال گذرتا ہے کہ اس شخص میں صفائی باطن نہیں۔ شیخ سعد الدین حمویہؒ نے یہ فرمایا اور سیب والی شہر کے سامنے رکھ دیا۔''

امیر حسن سنجری فرماتے ہیں کہ ایک مجلس میں زبان مبارک سے ارشاد ہوا کہ کشف و کرامت آدمی کے راستے کا حجاب ہے۔ کار استقامت میں محبت پائی جاتی ہے۔ محبت کا عمل دخل ہوتا ہے۔ والحمد للہ علیٰ ذالک"

اب ذرا حضرت خواجہؒ کے شب و روز کے مشاغل پر نظر ڈالیے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ آپ کے معمولات میں نہ کوئی تکلف والی بات تھی نہ کسی قسم کا کوئی تصنع تھا۔

آپ کھلی مجلس میں بیٹھتے تھے جہاں ہر کسی کے لئے رسائی آسان ہوتی تھی، کوئی پروٹوکول نہیں ہوتا تھا۔ عقیدت مند اور احباب بھی بیٹھے ہوتے تھے اور اجنبی بھی، ہندو بھی اور مسلمان بھی اور ایک عجیب بات یہ ہے کہ حضرت خواجہؒ ہر ایک کو انفرادی توجہ سے بھی نوازتے ہوتے تھے۔ مشورے دیتے تھے، نصیحتیں بھی کرتے تھے اور اوراد و وظائف بھی بتاتے تھے۔ ہر ایک اپنے اندر ایک نئی تحریک اور نیا ذوق و شوق لے کر رخصت ہوتا تھا۔ امیر خسرو کے ایک شعر سے اندازہ ہوتا ہے کہ لوگوں میں مشہور تھا کہ حضرت خواجہ سے مل کر آدمی ایک نئی قوت لے کر جاتا ہے۔ پہلی ملاقات کے موقع پر امیر خسروؒ خانقاہ کے دروازے پر بیٹھ رہے تھے اور یہ رباعی لکھ کر حضرت کے پاس بھجوائی تھی۔

تو آں شاہے کہ بر ایوان قصرت
کبوتر گر نشیند باز گردد
درویشے مستمندے بر در آمد
اگر خواہی بیاید ورنہ باز گردد

(تو وہ بادشاہ ہے کہ اگر تیرے محل کی چوٹی پر کبوتر بھی بیٹھ جائے تو باز بن کر جائے گا۔ ایک حاجت مند درویش تیرے دروازے پر آیا ہے اگر تو چاہے تو آجائے ورنہ واپس چلا جائے)۔

آپ حکایات، روایات، اقوال اور لطائف کے ذریعے لوگوں تک دانائی اور معرفت کی باتیں پہنچاتے اور ساتھ ساتھ موقع محل کے مطابق اشعار بھی دہراتے رہتے تھے۔ آپ ایک ایسے عارف تھے کہ ہر طور کا بندہ آپ سے بات کرکے مستفیض ہو سکتا تھا۔

اپنے اردگرد بادشاہی استبداد اور [illegible] غیر یقینی صورت حال کے باوجود آپ

لوگوں کو امن وسلامتی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی تلقین فرماتے تھے۔

امیر حسن سنجری لکھتے ہیں ''حاضرین مجلس میں سے ایک نے عرض کیا کہ بعض آدمی کیا برسرِ منبر اور کیا دوسری جگہ آپ کو برا بھلا کہتے ہیں۔ اب اس سے زیادہ نہیں سن سکتے۔ آپ نے فرمایا کہ میں نے ان سب کو معاف کر دیا۔ اس وجہ سے آدمیوں کو عداوت اور مخاصمت میں مشغول نہ ہونا چاہیے۔ اگر کوئی مجھے برا کہتا ہے تو میں اس کو معاف کر رہا ہوں۔ تم کو بھی معاف کرنا چاہیے اور عداوت نہ مول لینا چاہیے۔'' پھر آپ نے ایک نہایت گہرا نفسیاتی نکتہ بیان فرمایا کہ اگر دو آدمیوں میں جھگڑا ہوتا ہے تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان میں سے ایک اپنے دل کو صاف کر دے۔ اگر ایک نے اپنے دل کو صاف کر دیا تو دوسرے کی طرف سے بھی عداوت کم ہو جائے گی۔

خدمت خلق کے سلسلے میں آپ کا نظریہ یہ تھا کہ جہاں بھی کوئی ہے خواہ سرکاری ملازم ہے یا تاجر، بس وہ خلق خدا سے نیکی کا معاملہ رکھے۔ نیز اپنی روحانی مشغولی کا خیال رکھے۔ اس کو ترک نہ کرنا چاہیے۔

صوفیاء کرام نے ہمیشہ حد درجہ کی مذہبی رواداری سے کام لیا۔ ہر ایک کی خدمت کی، کسی کو اپنی محبت سے محروم نہیں رکھا۔ ان کا تبلیغ دین کا طریقہ بھی علماء وفقہاء سے جدا تھا۔ انہوں نے معاشرے میں اپنے آپ کو ایک نمونہ کے طور پر پیش کیا۔ لوگ ان کو دیکھ کر مسلمان ہوتے رہے۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء نے ہندوؤں کو مرید کر لیا کہ اللہ کے فضل وکرم سے ان کی اگلی نسلیں کھلم کھلا اسلام قبول کر لیں گی۔

منکرین تصوف کا خیال ہے کہ صوفیاء اسلام سے ہٹ کر کسی دوسری ڈگر پر چلتے تھے۔ لیکن صوفیاء کرامؒ کی سوانح کتب پڑھ کر یہ بات کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ یہ حضرات قرآن وحدیث کے عالم ہوتے تھے۔ ہر امر کا استنباط قرآن وحدیث سے کرتے تھے۔ صرف ایک بات ان کو دوسرے منکرین وعلماء سے جدا کرتی تھی وہ اپنا مذہب ومسلک کسی پر ٹھونستے نہیں تھے مگر اپنے عمل اور حسن اخلاق سے غیر مذہب کے لوگوں کو اسلام کی طرف راغب کرتے تھے۔

لکھا ہے ''ایک مسلمان غلام جو آپ کا مرید تھا، ایک ہندو کو ساتھ لایا اور کہا کہ یہ میرا بھائی ہے۔ جب وہ دونوں بیٹھ گئے۔ حضرت خواجہ نے اس غلام سے پوچھا کیا تمہارے اس بھائی کا

اسلام کی طرف بالکل میلان نہیں؟ اس نے عرض کیا۔ میں اسے حضرت مخدوم کی خدمت میں اسی لئے لایا ہوں کہ وہ آپ کی نظر کی برکت سے مسلمان ہو جائے۔ حضرت خواجہؒ یہ سن کر آبدیدہ ہو گئے اور فرمایا کہ ان لوگوں کا دل کسی کے قول سے متاثر نہیں ہوتا لیکن اگر انہیں صحبت صالح مل جائے تو امید ہو سکتی ہے کہ اس صحبت کی برکت سے یہ مسلمان ہو جائیں۔"

حضرت خواجہ نظام الدین اولیا رحمتہ اللہ علیہ نے زندگی کے ابتدائی دور میں ایسے عالموں اور درویشوں کو دیکھا تھا جن کا قال بھی حال تھا یعنی ان کی تذکیر سے لوگ متاثر ہوتے تھے مثلاً قاضی منہاج السراج کی مجلس وعظ میں آپ شریک ہوا کرتے تھے۔ ایک بار آپ نے ان کا ذکر کرتے ہوئے کہا ''بغیر ناغہ ہر دوشنبہ کو اس کی تذکیر میں جاتا تھا۔ کیا راحت ہوتی تھی، ان کے بیان اور قاریوں کے پڑھنے سے۔" آپ نے دو مصرعے پڑھے

تو زلب سخن کشادی، ہمہ خلق بے زباں شد
تو براہ خرام کردی، ہمہ دیدہ ہا رواں شد

(تو نے بات کرنے کے لئے ہونٹ کھولے تو سب خلقت بے زباں ہو گئی، تو راہ میں چلنے لگا تو سب آنکھیں رواں ہو گئیں)

پھر آپ نے فرمایا کہ ایک دن میں اس کی تذکیر میں شدت ذوق سے بے خود ہو گیا۔ میں نہیں کہہ سکتا تھا کہ مر گیا ہوں یا مجھے کیا ہوا ہے۔"

اسی طرح ایک بزرگ مولانا نور ترک کی تعریف کرتے تھے کہ ان کی زبان میں بڑی تاثیر تھی۔ کسی کے مرید نہیں تھے۔ جو کچھ کہتے تھے وہ قوت علم اور قوت مجاہدہ سے کہتے تھے۔

اسی طرح ایک بزرگ نظام الدین ابو سعید کی ایک مجلس وعظ کا ذکر کیا جہاں انہوں نے اپنی تذکیر یوں شروع کی ''میں نے اپنے باپ کے ہاتھ کی تحریر دیکھی ہے۔ آپ نے یہ جملہ ختم نہیں کیا تھا کہ آپ کے کلام کا مجمع پر یہ اثر ہوا کہ سب رونے لگے۔ پھر آپ نے یہ شعر پڑھا

بر عشق تو و بر تو نظر خواہم کرد
جاں در غم تو زیر و زبر خواہم کرد

حضرت خواجہؒ نے کہا: "مجمع سے نعرے اٹھے، آپ نے دو تین بار یہ شعر دہرایا۔ پھر آپ

... سے سلطانو اور مصرعے اور ہیں جو مجھے یاد نہیں آتے ہیں۔ کیا کروں؟ یہ بات آپ نے ایسے عاجزانہ طریقے سے کہی کہ تمام مجمع پر اثر ہوا۔"

حضرت خواجہ نے ایسے بزرگان کرام دیکھے تھے جن کے قال سے حال پیدا ہوتا تھا۔ خود حضرت خواجہ کی زبان میں بھی ایسی ہی تاثیر تھی۔ کوئی پڑھا لکھا ہوتا یا ان پڑھ آپ کی باتوں سے یکساں متاثر ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کے ملفوظات بڑے شوق سے قلمبند کیے گئے۔ آج بھی جب ہم ان ملفوظات کا حال پڑھتے ہیں تو حضرت خواجہ کی مؤثر شخصیت ہمارے تصور میں زندہ ہو جاتی ہے اور ہم جان لیتے ہیں کہ وہ کتنے بڑے مرشد تھے۔

مجھے یقین ہے کہ کوئی منکر تصوف بھی مطالعہ کے آداب کو ملحوظ رکھتے ہوئے ان کے ملفوظات پڑھے تو تصوف اور صوفیائے کرام کے بارے میں اس کے شکوک و شبہات رفع ہو جائیں گے اور پھر اگر اسے کوئی زندہ مرشد مل گیا تو وہ ضرور ان کے حلقے میں شامل ہونا اپنے لیے باعث سعادت سمجھے گا۔"

مہر گڑھ

ظہیر جاوید

دنیا کی قدیم ترین شہری ریاست

قدیم زمانے میں ہندوستان کا معلوم علاقہ دریائے سندھ کی نسبت سے سندھ کہلاتا تھا اور یہ معلوم علاقہ ایران کے ساتھ جڑا ہوا تھا پھر اس میں آج کے افغانستان کا بھی کچھ حصہ شامل تھا بعد میں افغانستان اس میں سے خارج ہو گیا اور دریائے سندھ سے آگے کا علاقہ بھی دریافت ہو کر اس میں شامل ہو گیا تو اس کا نام بگڑ کے ہند یا ہندوستان ہو گیا۔ اس ہندوستان میں ہمیں جو سب سے پرانی بستی یا شہری ریاست ملتی ہے وہ مہر گڑھ کی ہے مہر گڑھ بلوچستان میں ہے اور اس کا جس زمانے سے تعلق ہے اس زمانے میں یہ علاقہ سندھ کہلاتا تھا۔ مہر گڑھ کو دریائے سندھ نے اور کوٹ قلات و ریکی کے شہروں نے اپنے گھیرے میں لے رکھا ہے یہ دریائے سندھ کے مغرب میں درہ بولان کے قریب واقع ہے۔ اس کی دریافت ۱۹۷۴ء میں آثار قدیمہ کے فرانسیسی ماہرین نے کی تھی اس کے بعد جو تحقیق شروع ہوئی اس سے دنیا کی تاریخ ہی بدل گئی۔

ہمیں پاکستان اور اس کے ارد گرد کے ملکوں میں ایک پرانی شہری ریاست چین کے صوبے ہی نان (Henan) میں دریائے ژی لو (Yi-Luo) کے کنارے ملتی ہے اس بستی کا نام جیاہو (Jaihu) ہے۔ سائنسی تجربات سے یہ ثابت ہوا کہ یہاں سات ہزار ق م میں کاشتکاری ہوتی تھی۔ چین کے یہ آثار قدیمہ پی لی گینگ (Peilingang) ثقافت کا حصہ قرار دیے جاتے ہیں اور اب تک اس کے ستر آثار دریافت ہو چکے ہیں جن میں جیاہو کے آثار سب سے پرانے ہیں اس چینی تہذیب سے بھی پرانی مہر گڑھ کی شہری ریاست قرار پائی ہے۔ مہر گڑھ کا تعلق سندھ کی تہذیب سے ہے اور اس کی دریافت سے پہلے سندھ کی تہذیب کا رشتہ 3500 ق م سے جوڑا جاتا تھا اب جو مہر گڑھ کی دریافت ہوئی

ہے تو ماہرین اسے آٹھ ہزار قبل مسیح پرانی بتاتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ سات ہزار قبل مسیح میں تو مہر گڑھ کے باشندے دھاتوں کا استعمال کرنے لگے تھے، انہوں نے ترکمانستان، ازبکستان، ایران اور عرب دنیا کے ساتھ تجارتی تعلقات قائم کر لئے تھے، وہ افغانستان اور وسطی ایشیاء سے قیمتی پتھر لے جا کر دوسرے ملکوں میں فروخت کرتے تھے، پنجاب میں ہڑپہ، سندھ میں موئن جو دڑو، اور گجرات کاٹھیاواڑ میں لوتھل اسی کا تسلسل قرار دیئے جاتے ہیں، ان کے آثار کشمیر کے دامن اور افغانستان تک پھیلے ہوئے ہیں اب تک سندھ کی اس تہذیب کی چودہ سو سے زائد بستیاں دریافت ہو چکی ہیں،

ایک اور پرانی بستی جیریکو (Jericho) بھی ہے، عرب اسے آریحا کہتے ہیں، جیریکو دریائے اردن کی وادی میں یروشلم سے تیرہ میل شمال مشرق میں ہے، کہتے ہیں کہ نافرمانی کی پاداش میں ایک مدت تک بھٹکنے کے بعد اسرائیلیوں کو جب راستہ ملا تو وہ سب سے پہلے یہاں پہنچے تھے، اس کی کھدائی سے بیس پرتیں برآمد ہوئی ہیں، ہر پرت ایک الگ دور کی کہانی بیان کرتی ہے یہاں کی سب سے پرانی پرت آٹھ ہزار قبل مسیح کی ہے، اسے کن لوگوں نے تعمیر کیا تھا اس کے متعلق کچھ کہنا ابھی تک ممکن نہیں ہوا، البتہ یہ طے ہے کہ یہ لوگ بڑے ذہین اور منظم تھے نہر کھود کر عین السلطان سے پانی اس شہر تک لائے تھے، یہ بستی بھی اینٹوں سے بنی ہوئی تھی اور اس کے گرد دو میٹر چوڑی فصیل بنائی گئی تھی، اگر یہ درست ہے تو مہر گڑھ اور جیریکو ایک ہی زمانے میں تعمیر ہونے والی بستیاں بن جاتی ہیں اور جارمو کی بستی ان کے بعد نمودار ہوتی ہے، جیریکو میں اور مہر گڑھ کے لوگوں میں نمایاں فرق یہ ہے کہ جیریکو کے لوگ ظروف سازی نہیں کرتے تھے جبکہ مہر گڑھ کے لوگ ظروف سازی سے بھی آگے بڑھ چکے تھے،

مہر گڑھ کے قدیم باشندے جن مکانوں میں رہتے تھے وہ مٹی کی پکی اینٹوں سے بنے ہوئے تھے، یہ مکان ایک ترتیب سے بنے تھے، اور اس ترتیب کو برقرار رکھنے کے لئے گلیاں رکھی جاتی تھیں مہر گڑھ کوئی بے ہنگم بستی نہیں تھی گلیوں کے ذریعے سے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا تھا اور یہاں کے لوگ مکانوں میں اناج کا ذخیرہ کرنے کے لئے الگ کمرہ بناتے تھے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ پیداوار خوب ہوتی تھی، یہ لوگ، جوار، گندم کی کاشت کرتے اور کھجور کے درخت لگاتے تھے، کاشتکاری کے لئے وہ اناج کی ہر قسم کی الگ الگ چھ قطاریں بناتے تھے بھیڑ بکریاں اور دوسرے جانور پالتے تھے، اس بستی میں پانی کی نکاسی کا بندوبست بھی موجود تھا،

اس بستی کے مختلف پرتوں کو دیکھیں تو اس کا پہلا دور 7000 سے 5500 ق م کا تھا، اس دور کے آخری حصے میں یہ لوگ کانسی کی طرف قدم بڑھا چکے تھے یہاں سے ملنے والے آثار بتاتے ہیں کہ یہ اپنے مردوں کو بڑے اہتمام کے ساتھ دفن کرتے اور ان کے ساتھ روزمرہ کے استعمال کی چیزیں بھی رکھتے تھے، پہلے دور میں مردوں کے ساتھ زیادہ اور عورتوں کے ساتھ کم سامان دفن کیا جاتا تھا مگر وقت گزرنے کے ساتھ ایک تو لاش کے ساتھ دفن کیے جانے والے سامان میں کمی آتی گئی اور مردوں کے مقابلے میں عورتوں کی لاشوں کے ساتھ زیورات کی شکل میں زیادہ سامان رکھا جانے لگا، دوسرے دور میں جو 5500 سے 4800 ق م کا ہے لاشوں پر ایک خاص قسم کا رنگ لگا ہوا ملا ہے جو سنہرا اور بھورا ہے،

دوسرے دور میں یہ لوگ تانبے اور ٹن کا مرکب بنانے لگے تھے، موتیوں کی لڑیاں تیار کرنے لگے تھے اور خواتین نے بالوں کے مختلف سٹائل آزمانا شروع کر دیے تھے، ان کے یہاں ظروف سازی بھی اسی دور میں شروع ہوئی تھی، اسی دور میں انہوں نے پتھر اور تانبے کی ڈرل بنائی اور دنیا میں کسی زندہ انسان کے دانت میں ڈرل کے ذریعے سوراخ کرنے کا عمل بھی سب سے پہلے یہاں ہوا، یہاں سے کئی لڑیوں والے وہ ہار بھی ملے ہیں جو بدخشاں میں تیار ہوتے تھے، جس سے یہ اندازہ قائم کیا گیا ہے کہ دوسرے دور کے آخر میں بدخشاں کے ساتھ ان کے تجارتی تعلقات استوار ہو چکے تھے۔

مہرگڑھ جب اس تیسرے دور میں داخل ہوتا ہے جو 4800 سے 3500 ق م کا ہے تو تجارت پر اس کی توجہ زیادہ ہو جاتی ہے، مگر اس کے بعد یہ شہر آہستہ آہستہ خالی ہونا شروع ہو جاتا ہے اور 2600 سے 2000 ق م کے درمیان ویران ہو جاتا ہے، اس شہر پر کسی نے حملہ نہیں کیا اور نہ انخلاء کی وجہ کسی دوسرے اور زیادہ طاقتور گروہ کا آ جانا تھا، بلکہ یہاں کے موسمی حالات نے لوگوں کو نقل مکانی پر مجبور کیا، بلوچستان میں گرمی بڑھتی چلی گئی، وہ خشک ہوتا چلا گیا تو پیداواری صلاحیت متاثر ہونے لگی، پھر بھی دراوڑوں نے کوشش کی کہ وہ اس علاقے کو چھوڑ کر نہ جائیں، ان میں سے کچھ نے نوشیرو کا رخ کیا 1900 ق م تک وہاں رہے، پھر دریائے ناری کے کنارے پیرک کو آباد کر لیا اور 800 ق م تک اس بستی کو آباد رکھا۔

مہرگڑھ کی بستی کا آغاز پتھر کا نئے زمانے کے ساتھ جڑا ہوا ہے، اور پتھر کا نیا زمانہ انسان کی زندگی میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے اس دور میں وہ پتھر کے نئے ہتھیار بنا چکا تھا اور اس کی ساری توجہ حملہ آوروں اور لٹیروں سے بچاؤ پر مرکوز تھی، پہلے یہ خیال کیا جاتا تھا کہ سندھ شہری ریاستوں کے قیام

نہیں کر دیے تھے بلکہ ان کے علمی خزانے کو بھی جلا کر راکھ کر دیے تھے۔

آج دنیا میں اگرچہ بیشمار زبانیں بولی جاتی ہیں مگر ان میں معروف چھ ہزار نو سو زبانیں ہیں، چنانچہ اس وقت زبانوں کی جانکاری ایک باقاعدہ علم بن چکا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ کون سی زبان، کس کس راستے سے گزر کے آج کے مقام تک پہنچی ہے، یہاں اس بات کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے کہ دو لاکھ سال پہلے جب انسان کو قوت گویائی حاصل ہوئی تو اس کے ساتھ زبانیں وجود میں آنے لگی تھیں، پھر جب فتوحات کا سلسلہ شروع ہوا تو فاتحین نے مفتوحین کی بولی کو دبا لیا، مگر کچھ الفاظ مفتوحوں کے بھی ان کی بولی میں شامل ہو گئے، یوں زبانوں میں سے زبانیں نکلتی چلی گئیں،

مہر گڑھ کی داستان یہاں ختم نہیں ہوتی بلکہ یہاں سے شروع ہو رہی ہے اب بلوچستان میں مہر گڑھ کے باشندے بروہی کے نام سے پہچانے جاتے ہیں، بلوچستان میں رئیسانی، شہوانی، سمالانی، مینگل رئی، محمد شاہی، لہری، بزنجو، محمد حسنی، رہبری، مینگل، لانگو، وہ قبائل ہیں جو براہوی اور بلوچی دونوں زبانیں بول سکتے ہیں، بروہی بڑی تعداد میں کراچی میں بھی آباد ہیں اور بلوچی، براہوی کے ساتھ ساتھ سندھی بھی بول لیتے ہیں شمالی ہندوستان میں صرف بلوچستان ہی ایک ایسی جگہ ہے جہاں دراوڑوں نے خود کو زندہ اور قائم رکھا ہے، شمالی ہندوستان کے باقی علاقوں کو یہ لوگ خالی کر چکے ہیں۔

◆◆◆

اردو افسانے کے رجحانات کا مختصر جائزہ

طاہر نقوی

افسانے کا تخلیقی سفر زبان سے شروع ہو کر قاری کی تفہیم پر ختم ہوتا ہے۔ اگر افسانہ مضبوط ہے تو اس کا سفر جاری رہتا ہے۔ اس سے تخلیق اور فکر کے سوتے پھوٹتے ہیں اور وہ زمان و مکاں کے حصار سے آزاد ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار کو اپنے کرداروں کے اتنے قریب ہونا چاہئے کہ جب اصل زندگی میں اُن کرداروں سے ملاقات ہو تو ہم ان سے متعارف شدہ ہیں۔ افسانے میں کہانی کو کنٹرول کرنے والے عناصر واقعات اور کردار دونوں مل کر اکائی بناتے ہیں۔ یوں اس کے موضوع کا ارتقا، کردار اور واقعات کے سہارے ہوتا ہے۔ افسانے کی یہ نوعیت عالم کی کسی صورتِ حال کو ابھارتی ہے اور نتیجے کے طور پر قاری افسانہ نگار اور قاری کا فکری تصادم ہوتا ہے۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب کوئی افسانہ آفاقیت کی سطح پر نظر آتا ہے۔

افسانوی تکلم کی ہیئت، شاعری میں تکلم کی ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ شعر میں تکلم عام سی بات ہے جبکہ افسانے میں ایسا نہیں۔ افسانہ نثری مونولوگ ہے جو مکالمے کی آمیزش سے جنم لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں معاشرتی تغیرات کی اثر پذیری اپنی کیفیت کے ساتھ آتی ہے۔ لہٰذا افسانے کی بنیاد بننے والے پس منظر کی نوعیت، اردگرد کے ماحول اور معاشرے سے افسانے کے کرداروں کے باہم تصادم سے مل کر افسانے کا وحدتِ تاثر قائم ہوتا ہے۔

افسانہ ایک صنفِ ادب ہے جس پر اب تک کئی تجربات ہوئے ہیں۔ چنانچہ خود اردو افسانہ اپنی ابتدائی شکل سے لے کر موجودہ عہد تک کئی تبدیلیوں سے گزرا ہے۔ یہ اس صنف کی مقبولیت کے سبب ہوا۔ اگر اردو کی ابتدائی طلسماتی کہانیوں اور داستانوں سے صرفِ نظر کیا جائے تو یہ کہنا درست ہوگا کہ پریم چند کے افسانوں نے اردو کے مختصر افسانے کو بنیاد فراہم کی۔ اگرچہ اردو افسانہ مغرب کا مرہونِ منت ہے۔

تاہم مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ پریم چند نے افسانے کے خدوخال مقرر کیے۔ اردو افسانے کے دھارے میں اب تک جو تبدیلی ہوئی وہ خود افسانہ نگار نے محض اپنے اردگرد کے حالات کے زیرِ اثر اپنی تخلیقی صلاحیت سے کی۔ البتہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیئت اور مزاج کا مسئلہ پیچیدہ ہوتا چلا گیا اور یوں اردو افسانے نے کئی کروٹیں لیں۔

1936ء اردو افسانے کی زندگی میں اہمیت اختیار کر گیا۔ اسی برس افسانے کے خدوخال سامنے آئے اور کوئی راہ متعین ہوئی۔ پھر سیاسی اور نظریاتی تحریک "انجمن ترقی پسند مصنفین" کے زیرِ اثر حقیقت پسندانہ افسانہ لکھا گیا۔ اس افسانے کو بلاشبہ بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ تاہم اس میں اختلافات کی گنجائش نکالتے ہوئے یہ بھی کہا گیا کہ جو ادب کسی نظریے کی بنیاد پر لکھا جاتا ہے، وہ تخلیقی نہیں بلکہ عارضی ہوتا ہے اور اس میں نعرہ بازی زیادہ ہوتی ہے۔ مگر اس دور میں بلاشبہ اردو کے اہم اور شاہکار افسانے تخلیق ہوئے۔ افسانوی مجموعہ "انگارے" نیا موڑ ثابت ہوا۔ اس مجموعے میں شامل کہانیاں، مغربی فن اور مشرقی سماجی زندگی کا امتزاج ہیں۔ کم و بیش اسی زمانے میں افسانے میں شعور کی رو کا نظریہ شامل ہوا۔ افسانے کی یہ تکنیک، کردار سازی اور ذہن کی نفسیات سے متعلق ہے۔ یہ تکنیک افسانے میں بعد تک استعمال کی جاتی رہی۔

سیاسی، معاشی، معاشرتی اور سماجی تبدیلی نے افسانے کو ہمیشہ متاثر کیا۔ 1947ء کی جغرافیائی تقسیم کے نتیجے میں اردو افسانہ زیادہ ابھر کر لکھا گیا۔ بعض افسانے اردو کے بہترین اور نمائندہ افسانے شمار کیے گئے۔ ان میں خاص طور پر طنزیہ عنصر اپنایا گیا۔ معاشرے اور سیاست کی خامیوں کی نشاندہی بھی کی گئی۔ ادب کا سیاسی استحکام اور انتشار سے گہرا تعلق ہے۔ لہٰذا جب ملکوں میں امن و امان اور خوش حالی کا دور دورہ ہو تو ادب نسبتاً کم تخلیق ہوتا ہے۔ اس کے برعکس انتشار، افراتفری اور بے چینی کی کوکھ سے ادب زیادہ اور معیاری پیدا ہوتا ہے۔ افسانے میں کوئی نہ کوئی نیا اسلوب بھی آتا ہے۔ مگر کوئی اسلوب افسانے سے مکمل طور پر یکایک کبھی غائب نہیں ہوتا۔ ایسا وقت آتا ہے جب ساتھ ساتھ کسی نئے اسلوب کا چرچا ہونے لگتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کے بعد 1960ء میں علامت اور تجرید کا عمل دخل ہوا۔ ملک میں کئی بار مارشل لاء کے تسلط کے نتیجے میں دوسروں کی طرح تخلیق کاروں نے اپنے انداز میں سوچا۔ میرے نزدیک افسانے میں علامت اور تجرید کا استعمال خوف کی نشاندہی کرتا ہے۔ تاہم اس وقت اس علامتی

ان کا ذاتی درد شامل رہا۔ اُن کے افسانے محض جذباتی اظہاریے کا نمونہ ثابت ہوئے۔ میری نظر میں یہ سانحہ 1947ء کے واقعے سے کئی لحاظ سے مختلف تھا۔ مگر ایسے افسانے نہیں لکھے گئے۔

دیکھنے میں آیا ہے کہ اردو کے ایسے افسانوں کی زیادہ اہمیت دی گئی جو کسی سانحے یا واقعہ پر لکھے گئے۔ البتہ وہ واقع گزر جانے کے بعد ایسے افسانے اکثر اپنی اہمیت کھو بیٹھتے ہیں۔ اس امر کو اس طرح سمجھنا چاہیے کہ برصغیر کی تقسیم کے موضوع پر تخلیق کئے گئے افسانے اسی علاقے کے لئے اہم ہو سکتے ہیں۔ باقی دنیا میں اس واقع کی کوئی شناخت نہیں تھی اور نہ وہاں کے لوگوں کو اس سے کوئی جذباتی لگاؤ ہو سکتا ہے۔ چنانچہ افسانے کا موضوع آفاقی اور ہر دور کے لئے ہونا چاہیے۔ شاید یہی پس منظر ہے کہ اکثر نقاد اور قاری انگریزی کے افسانوں سے متاثر ہو کر یہ کہتے ہوئے پائے گئے ہیں کہ اردو افسانہ ابھی مغرب کے افسانے کی سطح تک نہیں پہنچ پایا۔ اس معروضی نقطہ نظر سے ہٹ کر دیکھا جائے تو اردو افسانہ مغرب کے افسانے سے کسی طرح کم نہیں، نہ اسلوب اور نہ موضوع کے لحاظ سے یہاں ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو افسانے کو مغرب کی زبانوں میں زیادہ سے زیادہ منتقل کیا جائے تاکہ وہاں اردو افسانے سے آگاہی اور اس کا حلقہ وسیع تر ہو۔ اردو افسانہ اپنے طلسماتی بیان، فرضی داستانو، حقیقت پسندی، شعور کی رو، مزاحمت، علامت اور تجرید کے طویل سفر کے بعد اب آدمی کی اصل کہانی کی طرف لوٹ چکا ہے۔ اور اپنے تخلیقی سفر پر توانائی کے ساتھ رواں دواں ہے۔

◆◆◆

افسانہ: بحیثیت صنفِ ادب

ایم۔ خالد فیاض

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نمود و نشوونما کا عجب تماشا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اپنے ادوار میں پر شکوہ اصناف آنے والے ادوار میں وقت کے سامنے اپنی بے دست و پائی کے باعث کس طرح فنا کے گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف نئی نئی اور ابتدائی دنوں کی کم مایہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر مائل بہ عروج ہوتی رہیں یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف دم توڑتی رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لے رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد شیر خوارگی کے عالم میں مرتی دیکھی گئی ہیں اور بعض نے اسی بھرپور زندگی پائی اور پھلی پھولیں کہ یک زمانہ اُن کا معترف ہوا۔ یہ الگ بات کہ آخر کار فنا اُن کا بھی مقدر ٹھہرا۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی، وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو نبھاتی ہے زندہ رہتی ہے اور جب اُس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و طاقت نہیں رہتی، فنا کے گھاٹ اُتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برتنے پر راضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخ کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ دنیائے ادب کی بڑی بڑی اصناف مثلاً رزمیہ، داستان، تمثیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ ناول کو جدید عہد کا رزمیہ کہہ کر رزمیہ کی اہمیت کا احساس تو دلایا جا سکتا ہے لیکن اپنی تمام تر تاریخی اہمیت کے باوجود آج رزمیہ لکھا نہیں جا سکتا۔ مولانا روم کی "مثنوی معنوی" کو دنیا کے عظیم ادب میں جگہ تو دی جا سکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جارج فریزر اور لیوی اسٹراس جیسے مفکرین تحقیقی کام کر کے ان کی نئی معنویت تو

اجاگر کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو رواج نہیں دے سکتے۔ آج ناول کی صنف تخلیقی اظہارات کا اظہاریہ بن سکتی ہے اس کا تعین مخصوص وقت اور عہد کرتا ہے۔

دوسری طرف ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف زندہ ہے وہ ضرور وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو نبھا رہی ہے۔ مگر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمان اور ایک مکان کے باوجود متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی صنف تن تنہا زمان و مکاں کے تمام تقاضوں کو نبھا سکے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک آدھ مثال ہو تو ہو جب اس قدر پیچیدہ انسانی روابط اور کشاکش حیات کے مظاہر بھی وقوع پذیر نہیں ہوئے تھے ورنہ آج کے اس عہد میں کوئی سی بھی ایک صنف زندگی اور اس کے تمام متعلقات پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی کیوں کہ ہر صنف کا ایک دائرہ کار ہوتا ہے جس سے باہر یا جس سے دور اس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جو صنف زمان و مکان کے جس عہد میں زندہ ہے اس کی جگہ کوئی اور صنف نہیں لے سکتی چاہے اس کا دائرہ کار اس سے کتنا ہی بڑا یا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

افسانہ (مختصر افسانہ) کی بحیثیت صنف ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بنیاد پر لگا سکتے ہیں اور دیگر اصناف میں جو اپنے دائرہ کار میں بے شک اس سے بڑی اصناف ہیں' افسانے کے وجود کا جواز فراہم کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی ممانعت نہیں کہ افسانہ شاعری یا ناول کی جگہ نہیں لے سکتا مگر یہ کہنے میں بھی کوئی باک نہیں کہ شاعری اور ناول بھی افسانہ کی جگہ لینے سے معذور ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان کی جن جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے اور ناول جس فریم میں تعقلاتی اور واقعاتی پہلوؤں کو اجاگر کر کے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے افسانہ اس کا دعویٰ دار نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانہ اپنے فریم میں انسان کی جس جذباتی حد کا اہتمام کرتا ہے اور بیک وقت جس طرح اس کے احساساتی اور تعقلاتی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے شاعری اور ناول دونوں اس اعجاز سے محروم ہیں اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ ''افسانے کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ ناول نہیں ہوتا۔'' (1) اور یہ بات ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ افسانہ یا ڈرامہ نہیں ہوتا یا فکشن کا اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتا

وغیرہ وغیرہ۔

فکشن کی اصناف ہونے کے ناتے افسانہ کا تقابل ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ تقابل وہ ذریعہ ہے جس سے کسی صنف کی تعریف، اُس کی حدود اور ماہیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن تقابل کرتے ہوئے وہ ناقدین جو معرکہ آرائی پر اتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی تقابلی مطالعے کا حاصل سمجھتے ہیں، وہ اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔ تقابل، تفہیم کا وسیلہ ہے، دو اصناف کے درمیان جنگ و جدل اور معرکے کی فضا قائم کرنا اس کا مطابقتی منصب ہرگز نہیں ہے۔ تقابلی مطالعے سے دو اصناف (یا دو شعر یا دو ادب وغیرہ) میں افتراق واشتراک کی جملہ صورتیں سامنے لائی جاتی ہیں اور پھر ان دو اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرہ کار کا تعین ہوتا ہے جو صنف کی تفہیم اور تعریف کرنے میں معاونت کرتا ہے۔

افسانے کے بارے میں بڑی دیر تک یہ خیال رہا کہ یہ ناول کی تصغیری صورت ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ ابتدا میں لکھنے والوں کے ہاں افسانہ بھی ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا اور سوائے اختصار کے اس میں اور ناول میں فنی سطح پر کوئی فرق نہیں تھا لیکن جلد ہی افسانے نے اپنے خدوخال وضع کر لیے اور ناول کے بہت قریب ہونے کے باوجود بہت دور ہو گیا۔ اس نے زندگی کے ایسے پہلوؤں سے اپنے تعلق کو استوار کیا جنہیں وسعت اور پھیلاؤ سے کوئی نسبت نہیں تھی لہٰذا اختصار میں بھی معنویت کی دنیا میں سمو دینا اور کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دینا افسانے کے فن کی بنیادی خصوصیت ٹھہری۔

افسانہ ناول کے مقابلے میں زندگی کے ایسے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جو اپنی معنویت مختصر کینوس پر ہی اجاگر کر سکتے ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جس پر غور اور توجہ کی ضرورت ہے کیوں کہ یہی بات ناول کی موجودگی میں افسانے کے وجود کا بنیادی جواز ہے۔ زندگی کے کچھ اسرار اور حقیقتیں ایسی ہیں جو صرف افسانہ کی صورت میں ہی منکشف ہوتی ہیں، دوسری اصناف اور ہیئتیں ان کے اظہار کے لیے مناسب پیرایہ اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر محض اس حوالے سے فوقیت دی جائے کہ اس کا کینوس زیادہ وسیع ہے جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکاں کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر

ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نسیم حجازی کے ناول چیخوف کے مختصر افسانوں پر فوقیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر
کہہ سکتے ہیں کہ نسیم حجازی چیخوف سے بڑے فن کار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا
اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایک تیسرے درجہ کے ناول نگار کا پہلے درجہ
کے افسانہ نگار سے تقابل کرکے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے لیکن اس
سے اتنی بات واضح ضرور ہوجاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کینوس کا پھیلاؤ اس میں اس وقت تک
بڑے پن کا باعث نہیں بنتا جب تک اُسے برتنے والا فن کار بڑا نہ ہو۔ بہرحال ہم ایک دوسری مثال کی
طرف آتے ہیں۔ گورکی کو لیجیے جس کی شہرت بطور ناول نگار کسی شک و شبہ سے بالا ہے اور "ماں" اس
کی شناخت مانا جاتا ہے لیکن کیا بطور افسانہ نگار اس کی اہمیت کا انکار کیا جاسکتا ہے؟ جن لوگوں نے اس
کا افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی
کے ناول "ماں" سے کسی طور کم درجہ کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم غور کریں تو شاید "ماں" کی سطح پر دوستوفسکی
کے ناولوں "جرم و سزا" اور "ایڈیٹ" ٹالسٹائی کے "جنگ اور امن" فلابیئر کے "مادام بوواری" ہرمن
میلول کے "موبی ڈک" ہنری جیمز کے "اے پورٹریٹ آف اے لیڈی" اور گارشیا مارکیز کے "تنہائی
کے سو سال" جیسے ناولوں کا مقابلہ نہ کر سکے لیکن اس کا افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" دنیا کے کسی
بھی افسانے کے مقابل رکھا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ سارتر، کامیو، کافکا اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار
موجود ہیں جنھوں نے کامیاب ترین ناول لکھنے کے باوجود افسانے لکھے اور انھیں صرف ان کے منہ
کے ذائقہ کی تبدیلی نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ اگر آپ کافکا کے "دی ٹرائل" کے کردار "K" کے
ذکر کے بغیر جدید فکشن پر بات نہیں کر سکتے تو اس کے افسانہ "میٹامورفوسس" کو بھی نظرانداز نہیں کر
سکتے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول نگار کی وہ کون سی ضرورت ہے جو اس سے
افسانہ لکھواتی ہے؟ وہ کیا بات ہے جو "یولیسز" لکھنے والے ناول نگار (جیمز جوائس) سے "ڈبلنرز"
کے افسانے لکھواتی ہے؟ جو کامیو کو "آؤٹ سائیڈر" اور "طاعون" پر اکتفا کرنے نہیں دیتی اور وہ
افسانے لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟ "ایک عورت اور چھبیس مرد" میں کیا بات ہے جو "ماں" میں نہیں ہو
سکی؟ ناول میں اگر سب کچھ بیان ہو سکتا ہے، زندگی اگر تمام تر وسعتوں کے ساتھ آسکتی ہے تو طرح

طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں تو ناول نگاری پر عبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو افسانہ کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانہ کی صنف میں ادا ہو سکتی ہے وہ ضخیم صنف ہونے کے باوجود ناول میں ادا نہیں کی جا سکتی۔ ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیائیں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو ابھارتا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے یا اس تاثر کو اُبھارنے سے قاصر ہے جو افسانہ اُبھار سکتا ہے۔ "ایک عورت اور چھبیس مرد" میں زندگی اور انسانی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔ موپساں کے "نیکلس" میں جو باریک نکتہ سمجھایا گیا ہے وہ ناول کے فارم میں اظہار پا ہی نہیں سکتا۔ موپساں تو خیر افسانہ نگار ہی تھا' گورکی اگر اپنے اس افسانہ کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہٰذا ہم اگر ایک طرف دوستوفسکی' ٹالسٹائی' ترگنیف' فلابیئر' بالزاک' ہرمن میلول' گارشیا مارکیز' ہنری جیمز' جیمز جوائس جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی لیتے ہیں تو دوسری طرف موپساں' چیخوف' کیتھرین مینسفیلڈ' ایڈگر ایلن پو' او ہنری' ہاتھورن جیسے مختصر افسانہ نویسوں نے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے دنیا کے ادب میں ہمیں گورکی' کافکا' ڈی۔ ایچ۔ لارنس' ورجینیا وولف' سارتر' کامیو اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار ملتے ہیں جو بیک وقت ناول نگاری اور افسانہ نویسی سے کام لیتے ہیں کیوں کہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے تقاضے ہیں اور جو تقاضا ایک صنف پورا کر سکتی ہے وہ دوسری نہیں کر سکتی۔ ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا "کفن" ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف "کفن" میں کیا ہے وہ "گؤدان" میں نہیں ہو سکتا تھا۔

اسی لیے افسانہ اور ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصناف ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض ضخامت یا حجم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانہ کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر دورانیے پر مبنی ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق اب ضخامت کی کمی سے نہیں رہا بلکہ اصطلاحی معنوں میں

"اب اختصار کا مطلب ہو گیا ہے۔ افسانہ نگار سے اپنی بات کو ابھار کی حد

> تک پہنچا یا ہے یا نہیں ؟ کیا تمام غیر ضروری افراد مکالمات اور کوائف چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کر دیے؟'' (2)

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت وہ بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانہ کے درمیان خطِ فاصل کھینچتے ہیں کیوں کہ افسانہ میں جو اختصار' کساؤ اور گٹھاؤ ہوتا ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتا۔ (ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے جس پر بحث آگے آئے گی)۔ پھر یہ کہ ''افسانہ کے اختتام پر کسی خیال' فکر' تجربہ یا جذباتی ردِ عمل کی جو نمود ہوتی ہے اور اس نمود کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے' یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔'' (3) چوں کہ افسانے کا اختصار اس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہٰذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ' کوئی واقعہ' کوئی کردار' کوئی مکالمہ اضافی' غیر ضروری اور غیر متعلق' افسانے میں شامل نہ ہونے دے جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو ارسطو نے المیہ اور رزمیہ کے درمیاں فرق کرتے ہوئے بھی سراہا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> ''مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا مثلاً اگر سوفوکلیز کے ڈرامے 'اے ڈی پس' کے طول کو 'ایلیڈ' کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔'' (4)

یہاں ارسطو سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر ''ایلیڈ'' کی طوالت کو ''اے ڈی پس'' کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو ''اے ڈی پس'' کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھ رہا ہے وہ ''ایلیڈ'' یا کسی اور رزمیہ کے لیے ناگزیر اور باعث لطف ہے یعنی طوالت جب کسی تقاضے کو نبھانے کے

ہے ہو تو فنی طور پر وہ قابلِ اعتراض نہیں ہوتی اور نہ بے لطفی کا باعث بنتی ہے اور اگر اُس سے لطف نہیں آتا تو یہ اُس صنف کا قصور نہیں۔ آپ کی بدذاقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''آننا کارینینا'' میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامیاتی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اُس کا ہے۔ یعنی ناول میں تفصیلات کا بیان یا طوالت غیر ضروری نہیں ہوئی وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے)۔ ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

افسانہ (مختصر) کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا۔ اس لیے اس کے آغاز کا سرا صنعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے' جس نے انسانی صورت حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو تیز رفتاری آئی اور اُس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جو احساس پیدا ہوا اُس نے مختصر افسانہ کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ولیم بوائڈ کے خیال میں

> ''مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقا پذیر ہوا اُس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرح خواندگی بڑھی' ساتھ ہی ان کی اساسی حیوانی (نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اُس میں ناول جیسے طویل بیانیہ کے لیے نہ تو دل جمعی میسر آ سکتی تھی اور نہ وقت۔''(5)

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان' صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اُس کے پاس فرصت کے لمحات اب بہت کم تھے اس لیے اُس کی جمالیاتی اور فنی تسکین کے لیے ایسی اصناف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا کہ جن میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور اسی صورت حال میں مختصر افسانہ کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لمحات چھین لیے تو دوسری طرف اُس نے انسان کے مزاج کو بھی بدل دیا' اُس کی ضروریات' اُس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور اس انسان کے تجربات میں جو تنوع آیا' اُس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور زاویۂ نظر

میں جو تبدیلی آئی اُس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور انھیں نئے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ افسانے کے ساتھ مشروط ہو گیا کیوں کہ یہ اُس کا سبب الاسباب تھا لیکن ہم اگر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اِس دور کی تمام اصناف اختصار کو اپناتی دکھائی دیتی ہیں۔ اب ''برادرز کرامازوف'' ''ایڈیٹ'' ''آنا کارینینا'' اور ''وار اینڈ پیس'' جیسے ضخیم ناول لکھنے کا رواج نہ رہا بلکہ ''آؤٹ سائیڈرز'' ''دی فال'' ''دی ویوز'' ''لائٹ ہاؤس'' ''دی ٹرائل'' اور ''الکیمسٹ'' جیسے مختصر ناول معرضِ شہود پر آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم ''کہانی'' کی ابتدا سے آج تک کی ارتقائی صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف مائل رہی ہے اور اس کے پیچھے انسان کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ہاتھ ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت و دریا کی وسعتوں اور فطرت کی آزاد فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سمٹتا گیا ویسے ویسے کہانی کا کینوس اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہر حال اِس جدید اور صنعتی عہد میں ناول ایک طرف شاعری میں بھی طویل اصناف ختم ہونے لگیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ غرض یہ کہ اختصار اس دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف ''اختصار'' کو فنی وژن بنایا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کش مکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت، نئے رشتوں کی سطحیت اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی جانا۔ مختصر افسانے نے اس زندگی کے بوقلموں تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے اُن کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے قاصر نظر آئے کیوں کہ ناول اور شاعری کی متعدد اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی ایسے نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لینے اور اُن کا احاطہ کرنے سے معذور تھیں جنھیں زیادہ بہتر انداز میں افسانہ بیان کر سکتا تھا، کیوں کہ افسانے کی شعریات اسی دور کی مرتب کردہ تھی۔ لہٰذا ناول اور افسانے میں فرق انسان کے World View کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔ افسانہ اور ناول میں فرق انسانی تجربوں اور حقیقتوں کی مختلف نوعیتوں کے بیان کا ہے اور اسی لیے افسانے نے اپنی نئی شعریات اور

اصول وضع کیے۔ ہمیں افسانے کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے لہٰذا وہ ناقدین جو افسانے کو "فسانے" کی پرانی روایت سے جوڑتے ہیں اُن کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔ روایت کے تسلسل اور کچھ عناصر کا اثر اپنی جگہ مگر حقیقت یہ ہے کہ افسانہ فنی حیثیت سے ایک بالکل نئی ادبی صنف ہے اور جدید زندگی کا اظہاریہ ہے۔ ہمیں الزبتھ بوین کی اس رائے سے قطعاً انکار نہیں جو اُس نے اپنی کتاب The Faber Book of Modern Stories کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ "افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔"(6)

اب سوال یہ بھی ہے کہ افسانے کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ اور ہم کن معنوں میں اسے جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے چیخوف کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔ یہ اقتباس اُس کے ایک خط کا ہے جو اُس نے ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> "تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے تمہارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے... ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں، جو چہرہ نہیں ہیں۔"(7)

اگر غور کریں تو چیخوف دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا فن ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلق اجزا کو الگ کرنا تاکہ جو چیز زندہ کی گئی ہے اُس کے خد و خال بالکل واضح نظر آئیں۔ اسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدتِ تاثر افسانے کا بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانے کی شناخت ممکن نہیں۔ چاہے کسی افسانے میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اس نے جامعیت کے ساتھ اُسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو مجروح ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے۔ ورسب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں، اشیا، حرکات، معاملات وغیرہ جنہیں معمول میں قابلِ اعتنا نہ سمجھا جائے، افسانہ نگار اُن کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انہیں غیر معمولی بنا کر اُن کی اہمیت کو منوا لیتا ہے۔ شاید اسی سے ہنری

مختصر افسانے کو "خوب صورت' چمک دار' تیز اور نمایاں ہیرا" (8) تصور کرتا ہے۔ لہٰذا کچھ ناقدین جب افسانے کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں

"ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل' یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری' مصوری' موسیقی کا لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ کہیوں کے ساتھ فن کی طرف ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے۔" (9)

اور شمس الرحمٰن فاروقی تو افسانہ کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فروعی' چھوٹی اور غیر اہم صنف ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ

"بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے' اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔" (10)

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وجہ اُس کے کینوس کی وسعت بن جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنون لطیفہ کے اصول وضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اسی لیے ورجینیا وولف جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی ہیئت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لاتی رہی حتیٰ کہ اُس کے دور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے' لکھتی ہے

"یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلے کو آرٹ سے وابستہ کرنا فضول بحث ہے ۔ آج کا کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا فنی جائزہ لینا چاہیے......" (11)

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی افسانہ اور ناول' آرٹ اور فن حتیٰ کہ محمود ہاشمی کے بقول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر افسانہ اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ناول اور افسانہ فن بھی ہیں اور ادب بھی لیکن نہیں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتوں

کو مدِنظر رکھنا ضروری ہے۔ اصل میں جب نئی اصناف معرضِ وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی نئی وضع کرنی پڑتی ہیں۔ اگر پرانی تعریف میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار یا پیمانے سے ناپا جانے لگے تو بھی یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے لہٰذا یہ جاننے کے لیے کہ نئی صنف ادب ہے نہیں یہ ضروری ہے کہ ایک تو پرانے پیمانوں کی بجائے نئے پیمانے وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مدِنظر رکھتے ہوئے یعنی اُس صنف کے اندر سے تشکیل دیا جائے۔ پھر ہی طے کیا جاسکتا ہے کہ نئی صنف ادب یا فن ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا ابھی ذکر ہوا جو افسانے کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (یہ خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب ناخالص بھی ہوتا ہے مگر اس ناخالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ اپنے اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے افسانہ کو ادب مان لیتے ہیں۔ پہلے سوسن لینگر کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاد بنا کر محمود ہاشمی نے افسانے کو "خالص" ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہے:

> "میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقوق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چوں کہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجزیہ اور مطمعِ نظر ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فنِ تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے۔"(12)

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی ترقی پسند افسانہ نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنف افسانہ سے ہونی چاہیے تھی مگر گرفت میں لایا گیا ترقی پسند افسانہ۔ اس طرح معلوم ہوتا کہ محمود ہاشمی کے نزدیک افسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ ادب اور فن کے زمرہ سے خارج ہے کیوں کہ آگے چل کر ممتاز شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کو وہ "تخلیقی افسانہ نگار" ثابت کرتے

ہیں اور اس سارے معرکے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انہوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔ بہرحال اتنا ہے کہ وہ جدید افسانہ نگاروں کے تناظر میں افسانے کی تخلیقی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔ یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ابتدا میں انہوں نے جو مفروضہ قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خلاف محاذ آرائی کی تیاری تھی جس کے لیے سوزن لینگر کی مدد بھی حاصل کر لی گئی تھی۔

دوسری طرف شمس الرحمن فاروقی تو خیر افسانہ کو بھی ناول سے بھڑتے ہیں تو کبھی جا شاعری کے مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہہ کہتے ہیں کہ "تیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا ناول کا سامنا کر سکے۔" اور بے چارہ افسانہ فاروقی کے رعب اور دبدبے کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں پوچھ سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی آپ ہی مجھے زبردستی گھسیٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قد و قامت کی چھوٹائی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانہ پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جا سکتا ہے کہ آخر فسانہ و فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر پوری اترے؟ کیا زماں و مکاں سے ماورا ہونے کی اہلیت ہی ہر صنف کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہ ہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زمان و مکان کی پابند اصناف کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا ہمارا یہ بیان وقیع ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے شاعری نہیں کرتی لہٰذا شاعری افسانہ کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیوں کہ ایک صنف کے قدری پیمانوں سے دوسری صنف کی قدر و قیمت متعین کرنا کسی طور درست تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگارنگی دیکھی جا سکتی ہے۔ (ہاں اگر ان تجربات کی مقدار شاعری میں تجربات کی مقدار سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصوروار ہے) حتیٰ کہ یہ الزام فاروقی کے سر ہی ہے کہ انہوں نے اپنے جریدہ "شب خون" میں افسانوی تجربات کی لے کو "کھیل تماشوں" کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانہ میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں، لیکن افسانہ مکمل شاعری بن جائے اس سے وہ انکاری ہے۔ کیوں کہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور

ضروریات بھی ہیں جنھیں نبھانے کی اُسے بہر حال آزادی ہے لیکن اس کی جامعیت، رمزیت، اشاریت وغیرہ جیسے عناصر اُسے شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان تخلیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو، فسانہ یا ناول اپنے انداز اور سلیقے سے برتتے ہیں۔

اصل میں تخلیقی حسیت کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ درست ہے کہ ادبی نثر اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف نہج سے ہوتا ہے۔ نقادوں کے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ تخیل اور الفاظ کے مخصوص استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارہ کی ایک منفرد ہیئت وجود میں آتی ہے جو اُسے نثری فن پارہ سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے نقادوں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے۔

اگر ہم تجربہ کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کی ذیل میں آتی ہے۔ کیا افسانہ تجربہ کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے، اور زندگی سے متعلق ایک لمحہ پر بھی، لیکن افسانے میں پیش کیا گیا یہ تجربہ بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت وقیع ہے اور آصف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جیمز جوئس کے حوالے سے لکھتے ہیں

> "افسانہ کشف اور آگہی کا ایک منور لمحہ ہے جو کوندے کی طرح لپکتا ہے، پھر نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے روزمرہ عمل کے دوران بظاہر بہت معمولی لگنے والے، اشارے کنائے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ (Menifestation) جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے، اگرچہ اس کا تعلق مذہب سے نہیں، زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جوائس نے اپنی لغتی (Epiphany) کی مسیحی اصطلاح استعمال کی، جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آفاقی بن گئی ہے۔" (13)

ہمیں صنفِ افسانہ کو ادب اور فن کے زمرے سے خارج کرنے کا حق نہیں اور نہ شاعری کی افسانے پر یا افسانے کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا اول

اول وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعۂ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تغیر تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا بوجھ نثر کے کندھوں پہ رکھ دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابلِ غور ہے۔ دیکھیے۔

> ''قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کم زور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی، نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا ... (اور) جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔'' (14)

لہٰذا اگر ہم اس حوالے سے بھی غور کریں تو نثر کی ان تخلیقی اصناف (افسانہ اور ناول) کی شاعری کے بالمقابل اہمیت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے محض زیادہ تجزیاتی اور عقلی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قابل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور بیانیہ کی ذمہ داری اٹھا سکے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قابل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے وصف سے متصف ہوئی۔ یعنی بدلتے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی جزنمود کی اس کی بدولت وہ شاعری کا بوجھ اٹھانے اور رفتہ رفتہ اس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بڑھانے کے قابل ہوتی گئی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذاتِ خود بڑی ہوتی ہے یا وہ ان تخلیق کاروں کے ہاتھوں میں آ کر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا محض تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ ادبی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہر حال یہ بتاتا ہے کہ اصناف اسی وقت بامِ عروج پر پہنچیں جب ایک طرف انہیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض نقاد اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی:

"ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصنافِ سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انھیں
تاجورانِ سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو
ڈراما شیکسپیئر، شالوسن اور براخ نے بنایا۔" (15)

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے کیوں کہ شیکسپیئر اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر کا ہم عصر ہوتا تو اس کی جینیس رزمیہ پر صرف ہوتی اور غالب اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو عین ممکن ہے وہ ایک بڑا ڈراما نگار ہوتا۔

بہر حال افسانہ عہدِ جدید کی ایک اہم صنفِ ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ "افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعۂ اظہار بنے جو دوسری اصنافِ سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو وہ اپنی ناگزیریت، ضرورت اور اہمیت منواتا ہے۔" (16) اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری "بڑی" اصناف کے فن کاروں کی ہمسری کی ہے بلکہ اس صنف نے اپنے بنیادی وصف "اختصار" سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو گئی ہیں۔ اختصار آج کی دنیا کا وہ بڑا تقاضا ہے جسے فنی سطح پر برتنے کا شعور مختصر افسانے نے دیا لہٰذا اب ہمیں افسانے کو ایسی تعریفوں کے جنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قرأت کے دورانیہ کو ہی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ ایسی تعریفیں افسانے کی بطور صنفِ ادب وقعت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نہج پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنفِ ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس کے لیے دوسری اصناف کی قدر و قیمت گھٹانے کی بھی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ "کوئی ایک صنف، ادب میں کسی دوسری صنف کو دباتی نہیں ہے ادب کو زیادہ دولت مند بناتی ہے۔" (17)

حوالہ جات و حواشی

1- مراویہ البرٹو "افسانہ بحیثیت صنفِ ادب" مشمولہ "ادب اور ادیب" تالیف و ترجمہ ظفر حسین، لاہور: نگارشات، 1988ء، ص 35۔

2- عابد علی عابد "اصولِ انتقادِ ادبیات" لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، 1966ء، ص 525

3- جمیل اختر محبی، ڈاکٹر "فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ" دلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،

2002ء، ص 121

4- ارسطو "فنِ شاعری" (بوطیقا)، مترجم عزیز احمد، کراچی، انجمن ترقی اردو، 1974ء، ص 102

5- بحوالہ صفات احمد علوی: "افسانہ؟" مشمولہ "روشنائی" (افسانہ صدی نمبر۔ حصہ اول)، کراچی، شمارہ 27، اکتوبر تا دسمبر 2006ء، ص 110

6- بحوالہ صغیر افراہیم ڈاکٹر "اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل" علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1991ء، ص 16

7- بحوالہ وہاب اشرفی "افسانے کا منصب" مشمولہ "اردو فکشن اور تیسری آنکھ" دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1998ء، ص 10

8- بحوالہ ایضاً، ص 10

9- محمود ہاشمی "تخلیقی افسانہ کا فن" مشمولہ "اردو افسانہ روایت اور مسائل" مرتبہ گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1986ء، ص 474

10- فاروقی، شمس الرحمٰن "افسانے کی حمایت میں"، کراچی، شہرزاد، 2004ء، ص 20

11- بحوالہ وہاب اشرفی "افسانے کا منصب" مشمولہ "اردو فکشن اور تیسری آنکھ"، ص 11

(دوسری طرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا کہنا یہ تھا کہ "ایک ناول نگار کے بطور میں خود کو کسی بھی اولیاء سے، کسی بھی سائنس دان، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے برتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے۔" (دیکھیے "ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے" مشمولہ "فکشن، فن اور فلسفہ" مترجم مظفر علی سید، کراچی، مکتبہ اسلوب، 1986ء، ص 36)

12- بحوالہ محمود ہاشمی "تخلیقی افسانہ کا فن" مشمولہ "اردو افسانہ روایت اور مسائل"، ص 476 تا 477

13- آصف فرخی (مرتب) "2000ء کے بہترین افسانے" مشمولہ "الحمرا بہترین افسانے 2000" اسلام آباد، الحمرا، 2001ء، ص 7

14- وارث علوی "شاعری اور افسانہ" مشمولہ "بورژوا بورژوازی" دہلی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، 1999ء، ص 62

15- ایضاً "فکشن کی تنقید کا المیہ" کراچی، آج، 2000ء، ص 32

16- ایضاً، ص 42

17- نارنگ گوپی چند ڈاکٹر "خطبہ صدارت" مشمولہ "آزادی کے بعد اردو فکشن" مرتبہ ابوالکلام قاسمی، دہلی، ساہتیہ اکادمی، 2001ء، ص 20

◆◆◆

جکری

رابعہ عرفان

اردو زبان و ادب کے فروغ میں صوفیائے کرام کا اہم حصہ رہا ہے۔ صوفیاء کی تحریروں کا مقصد اردو زبان و ادب کی خدمت نہ تھا بلکہ انھوں نے اپنے مقاصد کی تبلیغ کے لیے نثر و نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ یوں اردو زبان کو نکھرنے اور سنورنے کا موقع ملتا رہا اور ادبی سرمایے میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

انسانی مزاج موسیقی سے ہم آہنگ ہے جس کلام میں جتنی موسیقیت اور ترنم ہوگا وہ کلام اس قدر پُر تاثیر ہوگا۔ قدیم زمانے سے ہی نظم بطور خاص گائی جاتی رہی ہے۔ صوفیائے کرام نے اپنے مقاصد کے اظہار کے لیے شعری اصناف کا زیادہ استعمال کیا کیوں کہ ترنم کو انسانی روح کی تشنگی کے ساتھ بنیادی تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم علوم کی کتابیں بھی عروضی آہنگ میں لکھی جاتی تھی جس کی وجہ سے وہ یاد رہ جاتی تھیں۔ محفل سماع میں نظمیں پڑھی اور گائی جاتی تھیں۔ ان نظموں میں موسیقیت اور ترنم کے باعث حاضرین پر وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ یوں آغاز سے ہی نظم اظہارِ خیالات کا پُر تاثیر ذریعہ بنی رہی۔

موجودہ دور میں کلاسیکی شعری اصناف میں سے بہت کم اصناف مستعمل ہیں۔ غزل، مرثیہ، رباعی جیسی اصناف باقی رہ گئی ہیں۔ اکثر قدیم اصناف نظم و نثر متروک ہو چکی ہیں جن سے قدیم ادبا و شعرا یا صوفیائے کرام اپنے خیالات و احساسات کی ترسیل کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ ان متروک شعری اصناف میں جکری، حقیقت، سہیلا، عقدہ، مکاشفہ وغیرہ شامل ہیں۔ ان متروک شعری اصناف کا سراغ زیادہ تر صوفیائے کرام کے کلام میں ہی ملتا ہے۔

جکری بنیادی طور پر ایسی صنف سخن ہے جس میں تصوف کے بنیادی نکات کو سادہ زبان میں لکھا جاتا تھا اور محفل سماع میں گایا جاتا تھا۔ صوفیائے کرام نے جکریوں میں تصوف کے مضامین کو مجازی رنگ میں پیش کیا۔ جکری کی تعریف کے حوالے سے حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

''جکری'' دراصل ''ذکر'' کی بگڑی شکل ہے اس کا اطلاق ایسی نظموں پر ہوتا ہے جن میں اور مضامین کے علاوہ سلسلے کا شجرہ اور مشائخ کی مدح ہوتی تھی۔''(1)

''جکری پیائے ودلے کہ بزبان ہندی وارد دستور قوالان آن دیار است بغایت مطبوع و موثر و بے تکلف و آثار عشق و وجد از سخنان وے لائح است''(2)

جکری میں تصوف کے مضامین کو مجازی لبادے میں پیش کیا جاتا تھا۔ اس میں دیگر موضوعات کے علاوہ پند و نصائح کے مضامین بھی شامل ہوتے تھے جن کا مقصد مریدوں اور طالبوں کی اصلاح کرنا ہوتا تھا۔ اس صنف سخن میں صوفیانہ طرز اظہار اور بزرگان طریقت سے عقیدت و محبت کا اظہار کیا جاتا تھا۔ اس صنف کا آہنگ ہندوی رنگ سے ماخوذ ہے۔ اپنی تصنیف ''خزانۂ رحمت'' میں باجن فرماتے ہیں:

''خزینہ ہفتم در ذکر اشعار کہ مقولۂ این فقیر است بزبان ہندی جکری خوانند و قوالان سند آنرا در پرداہا و سرودہا نوازند بعضے در مدح پیر دستگیر و وصف روضۂ ایشاں و وصف وطن خود کہ مقام گجرات است و بعضے در ذکر مقصد مقودات مریداں و طالبان و بعضے در عشق و محبت دریں خزانہ بالتفصیل جمع کردہ شد بنام پرداہا و سرود۔''(3)

ابتدائی اردو زبان و ادب پر ہندوی روایت کا اثر غالب نظر آتا ہے۔ اردو شاعری کی ابتدائی روایت ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہے۔ جکری بھی ایسی صنف سخن ہے جو ہندوی روایت کے زیر اثر اردو ادب میں داخل ہوئی۔ عربی اور فارسی زبان سے عوام کی ناواقفیت تھی۔ اسی وجہ سے صوفیاء نے شاعری میں ہندی شعری بحروں کو استعمال کیا۔ عوام شناس زبان اور بحروں کو ترجیح دینے

کے باعث لوگوں نے اس جانب دلچسپی ظاہر کی۔ صوفیائے کرام نے بھی محفل سماع میں ہندی راگ راگنیوں کو فروغ دیا اور اپنی تبلیغی نظموں میں بھی انھیں جگہ دی۔ یوں دوہے، جکری، خیال، ترانہ جیسی اصنافِ سخن کی روایت کو فروغ ملا۔

جکری کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے کوئی مستند رائے نہیں ملتی البتہ تاریخ کی کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس صنف کے آغاز و ارتقا میں صوفیائے کرام کا نمایاں کردار رہا ہے۔ اس صنف کو سب سے زیادہ مروج گجرات میں ملا۔ گجرات کے علاوہ دیگر علاقوں میں بھی یہ قدیم صنف مقبول رہی۔ اس صنف کے ارتقا کے حوالے سے ظہیر الدین مدنی لکھتے ہیں

> "حضرت سلطان الاولیا کے عہد میں بھی جکریاں گانے کا رواج تھا۔
> عہد قدیم میں قوالی کی طرح جکریاں بھی مقبول تھیں۔ بہاء الدین برناوی اور
> شاہ ہاشم بیجاپوری (1059ھ) نے بھی جکریاں یادگار چھوڑی ہیں۔"(4)

جکری کی ہیئت کا ذکر کریں تو اس حوالے سے بھی ہمیں کوئی مستند ہیئت نظر نہیں آتی۔ عموماً ہر جکری نگار شاعر کے ہاں تھوڑی بہت ہئیتی تبدیلیاں ضرور نظر آتی ہیں۔ جکری کے ابتدائی اشعار ہم قافیہ ہوتے ہیں اور انھیں "مقد" کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند "بین" کہلاتے ہیں۔ آخری بند کو "تخلص" کہا جاتا ہے۔ یہ تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہئیتی حوالے سے جکری مثنوی کی صنف سے مماثلت رکھتی ہے۔ موضوعات کی وسعت اور سوز و گداز کا عنصر اس صنف کو غزل کے قریب کر دیتا ہے۔

اردو کی ابتدائی نشو و نما میں جن جکری نگار شعراء کا اہم کردار رہا ہے ان میں سب سے اہم نام شیخ بہاء الدین باجن کا ہے۔ آپ کو فن موسیقی سے گہرا شغف تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کا تخلص باجن تھا جس کے معنی ساز کے ہیں۔ آپ کا تعلق علمی و مذہبی گھرانے سے تھا۔ باجن شیخ رحمت اللہ بن شیخ عزیز اللہ متوکل کے مرید تھے۔ باجن نے اپنی تصنیف "خزائن رحمت" کے نام سے چھوڑی جس کا ایک نسخہ اورینٹل کالج میں محفوظ ہے۔ "خزائن رحمت" سات ابواب پر مشتمل ہے۔ اس میں آپ نے اپنے مرشد کے اقوال کو درج کیا۔ اس کے علاوہ اس کتاب میں تصوف، عبادت، ریاضت، اخلاقیات، ذکر مشائخ، فقر و غنا کے حوالے سے خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ "خزائن رحمت" کے آخری باب میں جکریاں

اور دوہرے بھی ملتے ہیں۔ ان جکریوں اور دوہروں کی زبان نویں صدی ہجری کی زبان ہے۔ زبان قدیم اور متروک ہونے کے باوجود صاف ہے۔ ان جکریوں میں اسلامی اور ہندوی اثرات کے ساتھ ساتھ برج بھاشا اور ہندی روایت کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر مجسم کاشمیری لکھتے ہیں

> "باجن کے لکھے ہوئے دوہرے ہندی طرزِ احساس کی عام صداقتوں اور تجربات کے مظہر ہیں ان کے پیچھے ہندوستانی روایت کا صدیوں پرانا تجربہ اور دانش موجود ہے۔"(5)

شیخ بہاء الدین باجن کی جکری کا ایک حصہ بطور نمونہ دیکھیے۔ عقدہ در پردہ بلاول۔

شراب محبت بھر بھر پیالے آتش عشق نقل نوالے
پس روے رسولؐ مال مالی نبی رسول کی چنوں چالی
بھکاری آیا عیدی مانگے پیری کا کچھ تجھ دھر ساگے
صحت تن اور عمر دراز رزق فراخ توفیق نماز
اوکن سگلی کن کر لیسیں باجن کو دیکھیں لیکھ

قاضی محمود دریائی کا شمار گجرات کے نامور صوفی شعرا میں ہوتا ہے۔ آپ بھی فنِ موسیقی کے دلدادہ تھے۔ ان کی جکریاں اپنے دور میں نہایت مقبول رہیں۔ ان کی جکریوں میں سوز وگداز کا عنصر نمایاں تھا جس کی وجہ سے حاضرین پر مستی کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ سوز وگداز کے اس نمایاں پہلو کے حوالے سے ان کی جکریاں قوالوں میں بے حد مقبول ہوئیں۔

قاضی محمود دریائی کے ضخیم دیوان پر بھی ہندوی روایت کا گہرا اثر ہے۔ ان کی جکریاں شیخ باجن کی جکریوں سے موضوع اور آہنگ دونوں حوالوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ ان کے ہاں باجن کی روایتِ جکری کا تتبع نظر آتا ہے۔

> قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو مختلف راگ، راگنیوں اور سروں کے مطابق ترتیب دیا ہے مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں "جکری در پردۂ بلاول، در دھنا سری، در معمار، در کدارہ، در کلیان، در بھاکرہ، در سارنگ، در پردۂ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں) وصلے۔

عشقیہ، طلبیہ، فراقیہ، توحید، ترک غرور، عداوت مدعی، نیم مدعی وغیرہ) در
توزی، دراساوری وغیرہ......"(6)

ڈاکٹر حبیب نثار کے مطابق قاضی محمود دریائی کی جکریوں پر عنوانات کا اظہار صرف اس لیے ہے کہ اس سے موضوع کی وضاحت ہو جائے جب کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان عنوانات کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ یہ عنوانات راگوں کی اقسام کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر حبیب نثار اس رائے سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ڈاکٹر جمیل جالبی کو ان جکریوں کو سمجھنے میں تسامح ہوا ہے چنانچہ وہ ان موضوعات کو راگوں کی اقسام سے تعبیر کرتے ہیں جو بالکل غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فراقیہ، توحید، ترک غرور، عشقیہ وغیرہ یک سرخیاں جکری پر صرف اس لیے لگائی گئیں کہ موضوع کا اظہار ہو جائے۔ ان کا راگ یا راگ کی قسم سے کوئی علاقہ نہیں۔"(7)

ذیل میں محمود دریائی کی جکری کا ایک ٹکڑا بطور مثال پیش کیا جاتا ہے:

مجھ درسن سائیں کا بھاوے — چنت میری اور نا وے
جب ہنس مکھ آپ دکھلاوے — سب سکھیاں باوری لاوے
چھپ جاتا آ بچار جاوے

اس روپ کاوے کھیا — دیکھ تاروں بیچ نہ سمیا
کر بیٹھ سورج مکھ رہیا

منگل بدل برست آرے — سکر سنیچر یار جو ھارے
راہ کیتیں لون اُتارے

قاضی محمد مرے من بھایا — چاند و چاپلندھا بیچ میں پایا
ان محمود کون میت ملایا

شاہ علی محمد جیوگام دھنی کا شمار بھی اہم جکری نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی نظموں کا مجموعہ "جواہر اسرار اللہ" کے نام سے ملتا ہے۔ انھوں نے کافی تعداد میں جکریاں لکھی ہیں۔ ان کی جکریوں کی

ہیئت بھی باجنؒ اور محمود دریائی کی جکریوں سے مماثلت رکھتی ہے لیکن ان کی جکریوں میں "چھند" کی جگہ" نکتہ" ملتا ہے اور پوری نظم کو مکاشفہ کہا جاتا ہے۔

شاہ علی محمد جیو گام کی جکریوں کا موضوع وحدت الوجود ہے۔ ان کے ہاں بھی باجنؒ اور محمود دریائی کی طرح ہندوی روایت کا اثر جگہ جگہ نظر آتا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں عربی و فارسی لفظیات اور اس کی روایت بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر شاہ علی محمد جیو گام کی جکری کا ایک ٹکڑا دیکھیے۔

مکاشفہ نکتہ اول در عقدہ

آپین کھیلوں آپ کھلاوں آپین آپس لیکل لاوں

نکتہ دوم:

میرا ناوں منصور ات بھاوے میرا جیو مجھے پر چاوے
میرا نیہ تجھ سو ماۓ اھری اپین روپ لبھاے

نکتہ سوم:

لا کانیہ سو منھ سوں بیٹھا جہ کا سو دھن آپس دیٹھا
جکیو اپنیں روپ لبھاوے سمج کینو نہ آپ سمرا دے

نکتہ چہارم در تخلص

میں سو دھریا ناوں سنگھاتی شاہ علی جیو ہے مجھ ساتھی
تجھ بن کوئی نہیں جگ ماتھاں جیری سہاگن ہوں

حضرت برہان الدین جانم نے بھی بہت سی جکریاں لکھی ہیں۔ ان کی جکریاں شیخ بہاء الدین باجنؒ کی جکریوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ ان کے ہاں جکریوں پر ان راگنیوں کے نام لکھے ہوئے ملتے ہیں، جن میں ان کو گایا جا سکے یہ تمام نام ان کی موسیقی کے فن سے مناسبت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے شاہ برہان الدین جانمؒ کی جکریوں کو دھرے کہا ہے۔ درحقیقت جکری اور دھرے ہیئت میں ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں اس حوالے سے مولوی عبدالحق لکھتے ہیں

"علاوہ ان نظموں کے شاہ صاحب نے بہت سے خیال دھرے بھی لکھے ہیں ہر دھرے کے ساتھ اس کی راگ راگنی بھی لکھ دی ہے اس سے

معلوم ہوتا ہے کہ شاہ صاحب کو موسیقی سے خاص ذوق تھا دھرے ہندی بحروں میں اور ہندی طرز کے ہیں۔ جن میں روحانیت اور عشق و محبت کا راگ الاپا ہے۔۔۔۔" (8)

جکری ایک متروک شعری صنف ہے لیکن ترک ہو جانے کے باوجود اس کی اہمیت مسلم ہے۔ اس کی ایک حیثیت تاریخی ہے اور دوسری حیثیت تخلیقی۔ دوسری حیثیت میں یہ صنف کچھ دیگر شعری اصناف گیت اور دوہے کی طرح اپنے بعض عناصر ہند اسلامی تہذیب کی نمایاں صنفِ شعر غزل میں شامل کر چکی ہے اور یوں غزل کی صورت میں آج بھی جکری اور اس طرح کی دیگر قدیم اصناف شعر کے بنیادی تخلیقی عناصر زندہ ہیں۔

حواشی

1- محمود شیرانی، حافظ، مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اوّل، لاہور، مجلس ترقی ادب، 1966ء، ص 177۔

2- ایضاً، ص 176۔

3- ظہیر الدین مدنی، سید، سخنورانِ گجرات (مرتبہ)، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، 1981ء، صفحہ نمبر 50۔

4- ایضاً، ص 58۔

5- تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ (ابتدا سے 1857ء تک)، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 2003ء، ص 58,59۔

6- جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد اوّل، لاہور، مجلس ترقی ادب، 1987ء، ص 112۔

7- حبیب نثار، ڈاکٹر، دکنی کی مخصوص شعری اصناف اور دوسرے مضامین، حیدرآباد، اردو ریسرچ سنٹر، 1995ء، ص 37۔

8- مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، مقدمہ اردو، کراچی، انجمن ترقی اردو، 1961ء، ص 39۔

◆◆◆

اسلم انصاری

اُفقِ شام کا رنگین اشارہ نہ بُجھے
اے محبت! تری قسمت کا ستارہ نہ بُجھے

میں اسے صبحِ جہاں تاب بنا سکتا ہوں
اور کچھ دیر اگر شب کا کنارہ نہ بُجھے

جگمگاتے ہیں یہاں اپنی تمنا کے چراغ
آرزو ہے کہ کبھی شہر ہمارا نہ بُجھے

پیکرِ خاک میں اک زندہ شرارہ ہے شعور
کاش ایسا ہو کہ یہ زندہ شرارا نہ بُجھے

تُم نے بُھولے سے کہیں حرفِ وفا لکھا تھا
میری کوشش ہے کہ یہ ایک سہارا نہ بُجھے

اس سے روشن ہیں مری ذات کے سارے آفاق
صفحۂ دل پہ کبھی نام تمہارا نہ بُجھے

رات بھر گرتا رہے چاند سے جھرنے کی طرح
اے خدا! دشت میں یہ نور کا دھارا نہ بُجھے

اسلم انصاری

ہمارے کارِ عبث معرضِ بیان میں ہیں
گزشتگاں کی طرح ہم بھی امتحان میں ہیں

تمہارے قامتِ موزوں سے بھی جھلکتے ہیں
وہ ولولے جو کسی سرو کی اٹھان میں ہیں

دلوں کے بھید کوئی کھولتا نہیں ورنہ
محبتوں کے قرینے تو ہر زبان میں ہیں

ہزار لالہ و نرگس شگفتنی ہیں ابھی
بہت بہاریں ابھی ذہنِ باغبان میں ہیں

فقط جمالِ در و بام ہی نہیں دیکھیں
مکیں کے خواب بھی آراستہ مکان میں ہیں

عبورِ بحر و بیاباں پہ متفق ہیں طیور
اگرچہ کتنے ہی خطرات اس اڑان میں ہیں

سنائے جاتے ہیں کچھ لوگ قصہ در قصہ
کئی طرح کی حکایات درمیان میں ہیں

نہ جانے کون سے اس پار کی لگن ہے اِسے
ہوائیں کیسے کناروں کی بادبان میں ہیں

بلا کا عجز ہے اس تمکنت کے پردے میں
یہ خوبیاں تو ہمارے ہی مہربان میں ہیں

ابھی تو چند ہی در وا ہوئے ہیں یاروں پر
ابھی ہزاروں خزینے مری زبان میں ہیں

صابر ظفر

جب خود سے نہیں تھا آشنا میں
پھر کس طرح اُس پہ کھل سکا میں

پہلے کی طرح میں کیسے ملتا
جب اپنے لیے بھی اور تھا میں

وہ بھولنا چاہتا تھا مجھ کو
حیرت ہے کہ یاد رہ گیا میں

افسوس! جب اُس نے سننا چاہا
جب پوری طرح تھا بے صدا میں

ٹھوکر سے ہوئی شناخت میری
پتھر کی طرح وگرنہ تھا میں

آتا کوئی میری سمت کیسے
منزل تھا نہ کوئی راستہ میں

اب دل یہاں لگ نہیں رہا ہے
رُکتے ہو اگر رُکو چلا میں

میں راکھ ہوا ظفرؔ نہ کندن
کس آگ میں جانے جل بجھا میں

صابر ظفر

اگرچہ صورتِ آبِ رواں چلے آئے
نہ رُک سکیں گے وہاں بھی جہاں چلے آئے

نجانے کیا ہُوا تجھ کو کہ ہم سفر نہ بنا
ہمارے ساتھ تو ہفت آسماں چلے آئے

نہ آئی ڈوبنے والوں کی یاد کیسے ہمیں
ہَوا کے ساتھ پھٹے بادباں چلے آئے

ہمارے پاؤں تو پکڑے ہیں اِس زمیں نے سدا
ہمیں یہ شکوہ نہیں ہے کہاں چلے آئے

ہمی نے پہلے پہل در چُھوا تھا اُن کا ظفرؔ
ہمارے بعد کئی کارواں چلے آئے

صابر ظفر

ڈوبا ہُوا خوں میں دل رہا ہے
جیسے کوئی پھول کھل رہا ہے

مانگی ہوئی زندگی ہو جیسے
کشکول میں ہاتھ ہل رہا ہے

متلاشی بھی مر چکے ہیں جس کے
اب اُس کا سُراغ مل رہا ہے

ہم نے تو جہاں وصال چاہا
ہر شخص وہیں مخل رہا ہے

کھونے کی الگ رہی ندامت
مل کے بھی کوئی خجل رہا ہے

سائے کو نہ کیوں عزیز جانوں
دیوار سے متصل رہا ہے

پہلے تھی خراش میں بھی لذّت
اب صرف وجود چھل رہا ہے

رخ ہواؤں کا اگر آپ بدل سکتے ہیں
آگے بڑھ سکتے ہیں، دوزخ سے نکل سکتے ہیں

آتشِ عشق اگر ہو تو ہے بہتر ورنہ
آپ کے واسطے ہر آگ میں جل سکتے ہیں

بے سبب ہم سے اُلجھنے کی ضرورت کیا ہے
ہم تو مٹی ہیں کسی سانچے میں ڈھل سکتے ہیں

آپ آئے نہیں، لگتا ہے کہ آئیں گے نہیں
اب تو دل میں فقط اندیشے ہی پل سکتے ہیں

بے حرارت نہ رہیں آپ اگر تو ہم بھی
موم کی طرح کسی وقت پگھل سکتے ہیں

ہم سفر کوئی نہیں آج بھی تنہا ہیں ظفر
آپ کیا ساتھ ہمارے نہیں چل سکتے ہیں

صابر ظفر

صندل کی طرح سلگتے رہنا
اور آتشِ دل سے کچھ نہ کہنا

ہے یہ ہی خرام سب سے بہتر
لہروں کی طرح ہمیشہ بہنا

اب روز کا ہو گیا ہے معمول
ایسے دیوارِ دل کا ڈھنا

سُنتا ابھی اور جھوٹی باتیں
غم ہیں ابھی اور اُن کو سہنا

پیراہنِ شب ظفرؔ تھا کافی
کیوں اور لباس غم نے پہنا

خالد معین

رفیقانِ محبت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے
وہ اہلِ ہجر و ہجرت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

سرِ جلوت اداسی اور خلا کے درمیاں ہیں ہم
وہ خوش گزرانِ خلوت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

یہ کارِ بدنمائی کس لیے تقدیر ٹھہرا ہے
وہ سارے خوابِ حیرت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

خزاں آلود شاموں نے پسِ گریہ کہا ہم سے
وہ دل گیرِ مسافت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

کبھی کارِ جنوں سے اور کبھی اپنے ہی زخموں سے
طلب گارانِ لذت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

بہارِ صبح نے پوچھا ہے آ کے سوگواروں سے
اسیرِ رنگ و نکہت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

خالد معین

وسعتِ وحشت کو فقط قیس ہی بھایا ہوا ہے
ہم نے بھی عشق کا آزار اُٹھایا ہوا ہے

سرکشی موج ہوا کی یہ کہاں سمجھے گی
کس مشقت سے دیا ہم نے جلایا ہوا ہے

کیسے گل فام کہوں کیسے ستارہ سمجھوں
وہ بدن اور ہی مٹی کا بنایا ہوا ہے

موجِ خوش بو کی طرح ہاتھ نہ آنے والے
ہم نے اک ساتھ بہت وقت بتایا ہوا ہے

کاش وہ چشمِ گریزاں بھی کبھی جان سکے
ہم کو کس خواب کی وحشت نے جگایا ہوا ہے

شکوہِ حسن سے تسخیر کر کے چھوڑے گا
وہ شخص دیکھنا دل گیر کر کے چھوڑے گا

وہ چشمِ خواب میں رکھتا ہے اک عجب سا فسوں
جسے بھی دیکھ لے تصویر کر کے چھوڑے گا

یہ دل عجیب ہے اک بار ضد پہ آیا تو
اُدھورے خواب کو تعبیر کر کے چھوڑے گا

عجیب عشق ہے درپیش اور عشق بھی وہ
جو مجھ کو رانجھا اُسے ہیر کر کے چھوڑے گا

یہ آب و دانہ فقط عافیت کے چکّر میں
مری اُڑان کو زنجیر کر کے چھوڑے گا

گھر تو چھوڑا، گھر کی یادیں کیسے پیچھا چھوڑیں گی
قطرہ قطرہ ارمانوں کا کب تک خون نچوڑیں گی

خود کو بھی سمجھانا ہو گا، واپس راہ پہ لانا ہو گا
ورنہ میری پاگل سوچیں اور بھی ناتے جوڑیں گی

ہم کو شوق بھٹکنے کا ہے، چین سکون جھٹکنے کا ہے
جانے شہر کی ساری سڑکیں کس منزل کو موڑیں گی

گزرے دنوں کی یادیں اکثر فریادیں بن جاتی ہیں
آپ کہاں تک جذبوں پر تقدیس کی چادر اوڑھیں گی

جو کچھ کرغستان میں بیتی اظہر اک دن دیکھنا تم
بھوک سے ماری ساری قومیں ایوانوں کو توڑیں گی

اظہر جاوید

سب اندازے غلط ہوئے ہیں، سوچیں سب بے کار ہوئیں
فلک سے آنے والی خوشیاں کیوں ہم سے بے زار ہوئیں

پہلے دل دھڑکا تھا، پھر یوں درد ہوا، ویران ہوا
اسپتال میں ایسے لگا تھا، یادیں بھی بیمار ہوئیں

عمر بہتر سال ہوئی ہے، لیکن کیا ان ہونی ہے
اُس کو دیکھ کے مچلا ہوں میں، اُمیدیں بیدار ہوئیں

آپ ہی اوّل، آپ ہی آخر، آپ ہی دل کی مالک ہیں
اور کسی سے ملنے پر، کیوں رنجیدہ، سرکار ہوئیں

ہم بے چارے لوڈ شیڈنگ کے، بیکاری کے مارے ہیں
دُنیا بھر کی راتیں ساری، اب وقفِ دربار ہوئیں

پہلے پہلے ٹوٹ کے چاہا، جسم و جاں کی دولت دی
منّی، مومل، چندا، کومل آخر دنیا دار ہوئیں

آنکھیں ڈھونڈتی رہتی ہیں کچھ گم گشتہ سے خوابوں کو
نیندیں اور راتیں بھی اظہر، مصروفِ پیکار ہوئیں

کچھ بھی ہو جائے مری جاں دگر آزار نہ ہو
ذی ہونا بھی مصیبت ہے گرفتار نہ ہو

سہل انگار ہے ماحول، سہولت کے لیے
قابلِ فہم ہی رہ، اتنا پُراسرار نہ ہو

سخت اندیشی و پیچیدہ مزاجی سے نکل
نرم و آسان ہی رہ، معنیِ دشوار نہ ہو

میں تو اُس چاند سے چہرے سے کہا کرتا تھا
رونقِ بزم نہ بن، گرمیِ بازار نہ ہو

ہاتھ دستک کو بڑھائے ہوئے یہ سوچتا ہوں
یہ جو دروازہ سا لگتا ہے، یہ دیوار نہ ہو

معین نظامی

چراغوں کو بجھا دینے سے پہلے
بتا دینا بُھلا دینے سے پہلے

میں پھر اتمامِ حجت کر رہا ہوں
اے بستی! بددعا دینے سے پہلے

سماعت ہو ہمارا مدعا بھی
ہلاکت کی سزا دینے سے پہلے

گنوا کر بھی اُسے یوں مطمئن ہوں
کہ جیسے تھا گنوا دینے سے پہلے

مکرر سوچ لینا ہے مناسب
اسے سب کچھ بتا دینے سے پہلے

معین نظامی

آنکھوں میں لیے خمارِ دریا
بیٹھے ہوئے ہیں کنارِ دریا

دریا ہے غبار کی طرح ہے
تا حدِّ نظر غبارِ دریا

لہرائی وہ زُلف پانیوں پر
موجوں پہ کھِلی بہارِ دریا

پانی میں ہے عکسِ لب کسی کا
کیا پھول سا ہے شرارِ دریا

مہکیں یہ کنارے تا قیامت
آباد رہے دیارِ دریا

معین نظامی

اے خانۂ نظام و خسرو
مجھ کو ہے لگی ہوئی تری لو

دہلیزِ عزیز چومنے کو
کرتا ہے ہمیشہ دل تگ و دو

لگتے ہیں یہ مہر و ماہ و انجم
دہلی کے چراغ ہی کا پرتو

جتنی بھی ہیں کہکشائیں ساری
ہیں اُس کے نقوشِ پا کی پیرو

یہ خرقۂ عشق بھی عجب ہے
جس میں نہیں کوئی کہنہ و نو

شاہین عباس

دھوپ اِس پار کی، اُس پار بنانے کے لیے
رہ میں اک دن ہے، لگاتار بنانے کے لیے

کتنی آنکھیں ہیں جو خاموش خلل ڈالتی ہیں
میری آواز کو بے کار بنانے کے لیے

آخری بار یہ دیوار بنائی ہے یہاں
آخری نقش بہ دیوار بنانے کے لیے

چلتے چلتے یونہی اک بار پلٹ کر دیکھا
خود کو تاریخ کا حق دار بنانے کے لیے

ہمیں کیا کیا نہیں پھرنا پڑا اندر باہر
اپنے انکار کو انکار بنانے کے لیے

جسم کو معرضِ تکرار میں رکھے ہوئے ہم
بھاگے پھرتے ہیں بدن زار بنانے کے لیے

اب غنیمت ہے اگر در بہ دری ہی رہ جائے
یوں تو ہم آئے تھے گھر بار بنانے کے لیے

چلیے پھر چلتے ہیں رفتارِ غمِ یار سے ہم
اپنے مٹتے ہوئے آثار بنانے کے لیے

ایک دروازہ بھی ہوتا ہے ضروری صاحب
گھر کی دیوار کو دیوار بنانے کے لیے

اِس طرف شام کے کچھ نیند بنانی پڑی ہے
اُس طرف دیدۂ بیدار بنانے کے لیے

میرا رونا ہی یہی تھا کہ میں چپ بیٹھا نہیں
چار سمتوں کا یہ آزار بنانے کے لیے

نعتیہ

انور سدید

ہو گی شامِ غم کی آخر کب سحر میرے لیے
لائے گی اُمید کب اپنا ثمر میرے لیے

نام میرا بھی چھپا ہے عازمین حج کے ساتھ
غم کے لمحوں میں ہے یہ اک خوش خبر میرے لیے

سامنا ہے جب سے مجھ کو حادثاتِ دہر کا
آپ کا ذکرِ گرامی ہے سپر میرے لیے

سربسجدہ کب سے مسجد میں ہوں میں ربِ کریم
رات کی تاریکیوں میں کر سحر میرے لیے

آئے گی بطحیٰ کی جانب سے میرا ایمان ہے
نکہتِ بادِ بہاراں' میرے گھر' میرے لیے

کر رہا ہے ہاتھ اٹھا کر یہ دعا انور سدید
یا الٰہی کھول دے رحمت کا در میرے لیے

انور سدید

پیلے پیلے چہروں میں اُبھری ہے آج کی شام
حوصلہ دینے کو یہ کر دی شام تمہارے نام

سیلِ رواں میں ڈوب گئے مشہورِ زمانہ لوگ
وقت کے منصف نے نہیں رکھا قائم ان کا نام

زندہ تھے تو زیست ہماری تھی پھولوں کی سیج
مر گئے تو پھر ڈوب گئی ہر ایک سجیلی شام

شہرتِ عام میں زرّیں تمغے تھے دل کی تسکین
لیکن قبر کے کتبے پر نہ درج ہوئے انعام

اسّی سال جلوسِ جہاں کے ساتھ ہیں گزرے خوب
لیکن اب یہ بم دھماکے موت کا ہیں پیغام

جشنِ مروّت میں لوگوں کی اونچی اُڑی پتنگ
مرگِ مروت میں ان سب کا انورؔ ڈوبا نام

نعتِ رسولؐ

غالب عرفان

ہے جو منتشر ہر اِک سُو مرے شہرِ ماورا میں
ہے یہ مصطفیٰؐ کی خُوشبُو میرے شہرِ ماورا میں

نہ چھلک سکے جواب تک کہیں اور بھی پلک سے
سبھی بہہ گئے وہ آنسو مرے شہرِ ماورا میں

ہوں مقابلِ مواجہ مرا دل دھڑک رہا ہے
جیسے ہو زقندِ آہو مرے شہرِ ماورا میں

جو زمیں کا بوجھ بن کر بھی تھے یہاں کے باسی
وہ کہاں ہیں آج بدو میرے شہرِ ماورا میں

کسی سبزہ راہ پر بھی نہ ٹکیں گر مرے قدم تو
ہیں سفر میں چشم و ابرو مرے شہرِ ماورا میں

مری روح کی مسافت نے یہ جانا اُن کو پا کر
کہ ہے نُور میں بھی خُوشبُو مرے شہرِ ماورا میں

اُسی حرف "میم" عرفاںؔ میں اذانِ صبحِ نَو کے
کئی رُخ کئی ہیں پہلو مرے شہرِ ماورا میں

سیدہ حنا بابر علی

ہم تمہیں تو بھلا نہیں سکتے
قصے غم کے سُنا نہیں سکتے

چاہے تم جو بھی کر سکو کر لو
کچھ بھی تم کو بتا نہیں سکتے

ذکر رہتا ہے صبح و شام ترا
راکھ کو ہم جلا نہیں سکتے

سوز و سازِ حیات کھو جائے
اور تجھ سا بھی لا نہیں سکتے

ہو سوال اور جواب بھی حاصل
تیری ہستی مٹا نہیں سکتے

ہل سکے کائنات جنبش سے
اک مہم بھی چلا نہیں سکتے

تجھ پہ عاشق ترے فدا ہوں گے
زہر اُن کو پلا نہیں سکتے

تیرا دربارِ حشر اور یہ غلام
اپنے سجدے بھلا نہیں سکتے

نذرِ مومن

ناصر زیدی

ہاتھ آیا ہے مرے آج یہ کیسا کاغذ
اِس سے پہلے تو نہ ایسا کبھی دیکھا کاغذ

وعدۂ وصل جو چاہا تو جفا جُو نے مرے
ادبدا کر مجھے بھیجا ہے یہ کورا کاغذ

حاشیہ لاکھ سنہری ہو تو کچھ بات نہیں
بات دلچسپ لکھی ہو تو ہے اچھا کاغذ

حرف گیلے ہیں ابھی ان کو ذرا سُوکھنے دو
لفظ سے لفظ ملا دے گا یہ گیلا کاغذ

ایک لمحے ہی میں باقی نہیں رہتا بندھن
ساتھ دیتا ہے کہاں تک یہ کسی کا کاغذ

لفظ اُڑ جائیں تو کاغذ کی حقیقت معلوم
میرے لفظوں کی حرارت سے زندہ کاغذ

ترکِ اُلفت پہ بھی تاکید ہے مجھ سے ناصرؔ
رکھنا سینے سے لگا کے یہ ہمیشہ کاغذ

ستیہ پال آنند

ہے یہ سب فیضِ انساں کا جنم کیا
ہماری زندگی کیا اور ہم کیا

(ق)

جو کچھ بھی لکھ چکا ہوں لکھ چکا ہوں
یہ رزقِ شعر ہے اب بیش و کم کیا
الغرض سال کا تو ہو گیا ہوں
کروں سود و زیاں اب میں رقم کیا

(ق)

میں خود سے پوچھتا رہتا ہوں اکثر
نہیں ہے نطق میں اب کوئی دم کیا؟
کئی برسوں سے ہوں میں خالی الذہن
مری گفتار کیا، میرا قلم کیا!

(ق)

اشارے اور کنائے چھپ گئے ہیں
لکھوں میں اس سے بڑھ کر اور کم کیا
کہ وصل القدر ہے ایطائے جلی
علیحدہ کیا، دگر کیا اور بہم کیا!

(ق)

فقیری میں بھی ہے صبرِ ایوبی
لٹا گھر بار تو اس کا الم کیا
کہ برگِ چھالا ہی تھا میرا اثاثہ
اگر لٹ بھی گیا تو اس کا غم کیا

(ق)

پیاسی کھیتیاں، بنجر زمینیں
مرے سائے میں آئیں، خشک و نم کیا
میں ابرِ بے ریا تھا، کھل کے برسا
سبھی سیراب کر دیں، بیش و کم کیا

سوا نیزے پہ آتا ہی نہیں ہے
یہ سورج لے گا اور لاکھوں جنم کیا

نہ ہو' آندھی کی دبلی آنکھ آنند
ہوا ہے اشک کا طوفان کم کیا؟

شعیب احمد

وہ جو صرف میرا تھا، وہ نہیں رہا میرا
دوستوں کے حلقے میں، کچھ نہیں بچا میرا

تخلیہ نہیں ہوتا، بات ہو نہیں پاتی
ورنہ خود سے ہوتا ہے روز سامنا میرا

کھل نہیں سکا مجھ پر، حسن کا وہ دروازہ
خوش نہیں گیا مجھ سے، یار، خوش ادا میرا

کس طرح لکیری ہے تم نے زندگی میری
کس طرح بنایا ہے، تم نے زائچا میرا

میرے ساتھ رہتی ہے، صرف میری محرومی
میرے گرد باقی ہے صرف دائرا میرا

حُسن کس طرح آیا، ایسی راجدھانی میں
اس طرح کی مٹی میں، اس طرح کے پانی میں

یہ سفر یہاں تک کا، مل کے طے کیا ہم نے
سخت بے یقینی میں، سخت بدگمانی میں

رائگاں سہی دونوں، پھر بھی کچھ تو ہوتا ہے
فرق نقشِ اوّل میں، اور نقشِ ثانی میں

آدمی حقیقت ہے، آدمی فسانہ ہے
روح پائیداری میں، جسم رائگانی میں

اک عجیب مستی ہے، اک عجب خماری ہے
بے سبب اُداسی میں، بے جہت روانی میں

اک طلسم ہوتا ہے، ایک دم بچھڑنے میں
اک کشش سی ہوتی ہے، مرگِ ناگہانی میں

رخشندہ نوید

اپنے بدن میں اپنا ہی سر بھول گئی
تتلی کہیں کتابوں میں پر بھول گئی

تیرے اشک بہائے پھر اِن آنکھوں نے
اپنے سارے دُکھ چشمِ تر بھول گئی

میں اس کی بس کے پیچھے پیچھے بھاگی
لنچ بوکس مری گڑیا پھر گھر بھول گئی

ایک دفعہ جب گھپ اندھیرے دیکھ لیے
پھر جو بھی لگتا تھا وہ ڈر بھول گئی

دنیا وہی ہے رخشندہ لیکن اس کو
جانے ہوا ہے کیا خیر و شر بھول گئی

روشنی راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے
وہ چراغوں کو مسلسل نہیں ہونے دیتے

چھوڑ جاتے ہیں ملاقات اُدھوری اکثر
وہ مرے خواب مکمل نہیں ہونے دیتے

گفتگو توڑتے جاتے ہیں وہ دھاگے کی طرح
کوئی بھی بات مفصل نہیں ہونے دیتے

پیڑ کی شاخ اگر اور کے گھر تک پہنچے
توڑ کر پھول وہاں پھل نہیں ہونے دیتے

وہ خطائیں مری ثابت بھی کیے جاتے ہیں
مجھ کو لیکن کبھی قائل نہیں ہونے دیتے

ہوش مندی کا قرینہ کوئی ان سے سیکھے
اپنے پاگل کو بھی پاگل نہیں ہونے دیتے

جب گھٹا چھائے تو اُٹھ کر وہ چلے جاتے ہیں
وہ تو بادل کو بھی بادل نہیں ہونے دیتے

پاؤں کچھ اس طرح رکھتے ہیں کہ آہٹ ہی نہ ہو
وہ تو پایل کو بھی پایل نہیں ہونے دیتے

بے نیازی سے سرِ عام گزر جاتے ہیں
دھڑکنوں میں کوئی ہلچل نہیں ہونے دیتے

آپ کو پگڑی اگر درکار ہے
دیکھیے وہ سامنے بازار ہے

منزلیں ہی منزلیں ہیں چار سُو
راستوں کی ہر طرف بھرمار ہے

میں اکیلا اور مقابل روز و شب
لمحہ لمحہ برسرِ پیکار ہے

موت کو تو ہے طلب بس روح کی
زندگی کو جسم بھی درکار ہے

درمیاں کچھ دُھند تھی شبہات کی
یار یہ سمجھے کہ یہ دیوار ہے

کچھ ستارے بھی رہے نامہرباں
کچھ لکیروں کا بھی کردار ہے

کیوں تعلق بوجھ بن کر رہ گیا
ایک نالاں دوسرا بیزار ہے

آپ نے جو خط مجھے لکھے نہیں
اُن کا میرے سامنے انبار ہے

روبرو صحرا کی وحشت ہے گراں
ہم سفر ابصارؔ کا ابصار ہے

اختر رضا سلیمی

وہ حسنِ سبز جو اترا نہیں ہے ڈالی پر
فریفتہ ہے کسی پھول چننے والی پر

میں ہل چلاتے ہوئے جس کو سوچا کرتا تھا
اسی کی گندمی رنگت ہے بالی بالی پر

یہ لوگ سیر کو نکلے ہیں سو بہت خوش ہیں
میں دل گرفتہ ہوں سبزے کی پائمالی پر

اک اور رنگ ملا آ کے سات رنگوں میں
شعاعِ مہر پڑی جب سے اُس کی بالی پر

میں کھل کے سانس بھی لیتا نہیں چمن میں رضا
کہیں گراں نہ گزرتا ہو سبز ڈالی پر

یہ دل کچھ روز سے بے کل نہیں ہے
وصال اس مسئلے کا حل نہیں ہے

کئی دن سے سکوں میں مبتلا ہوں
کئی دن سے کوئی ہل چل نہیں ہے

بہت آرام سے بیٹھا ہوا ہوں
مگر آرام بھی اک پل نہیں ہے

مجھے یہ بھوک ورثے میں ملی ہے
یہ میری محنتوں کا پھل نہیں ہے

اسے دیکھا اک ایسے زاویے سے
اب اس کا خواب بھی اوجھل نہیں ہے

اختر رضا سلیمی

ہٹ رہی ہے زمین محور سے
کون اٹھا مرے برابر سے

روز اُگتی ہے اک نیا سورج
رات روشن ہے کتنی اندر سے

خون میں گھل رہا ہے سبزہ سا
آنکھ چکی ہوئی ہے منظر سے

اس نے اک اسم پڑھ کے پھونکا اور
میں نکل آیا اپنے اندر سے

اب کے ہے سخت معرکہ درپیش
جیت ممکن نہیں ہنر سے

کچھ نہ کچھ اور بھی بتاتا ہے
میں نہیں مطمئن میسر سے

کرتے ہیں بے قرار بہت دن قرار کے
دیکھا ہے تیرا وصل بھی ہم نے گزار کے

کل تک خزاں کا زمزمہ پرداز تھا وہی
جو گا رہا ہے آج ترانے بہار کے

بستر میں دوڑ جاتی ہے اک چیختی سی لہر
رکھتی ہے جب سرہانے وہ زیور اُتار کے

یہ کون یاد آ رہا ہے بے طرح مجھے
منظر بدلنے لگ گئے قرب و جوار کے

وہ نظم ہو غزل ہو کہ باتیں ہوں یار کی
جو بھی کہا ہے ہم نے کہا ہے سنوار کے

صفدر صدیق رضی

کچھ لفظ حسیں اشاروں میں رہ جاتے ہیں
کچھ لہجے فون کے تاروں میں رہ جاتے ہیں

افلاک تلے ہر شام ڈھلے شب تابی کو
کچھ چہرے چاند ستاروں میں رہ جاتے ہیں

کرداروں سے پاتے ہیں افسانے تشکیل
کچھ افسانے کرداروں میں رہ جاتے ہیں

جو بکنے والوں میں نہ خریداروں میں ہوں
وہ لوگ یونہی بازاروں میں رہ جاتے ہیں

ہم اہلِ نظر سے بعد میں بھی مل سکتے ہو
ہم آخر کار نظاروں میں رہ جاتے ہیں

سب تاج محل ہو جائیں کیونکر ممکن ہے؟
شہکار کئی فنکاروں میں رہ جاتے ہیں

جس کی چھت کا سایہ سر سے اُٹھ جاتا ہے
اُس گھر کے مکیں دیواروں میں رہ جاتے ہیں

وہ شعلے جو برسات میں سرد نہیں ہوتے
وہ ساون کی بوچھاروں میں رہ جاتے ہیں

دوستوں کا ذکر کیا دشمن ہیں جب بدلے ہوئے
شہر میں تو اب نظر آتے ہیں سب بدلے ہوئے

زیست کے ادوار کتنے مختلف سے ہو گئے
سال و مہ ٹھہرے ہوئے اور روز و شب بدلے ہوئے

کس کی دلجوئی کریں کس کو مبارک باد دیں
جب خوشی اور غم کے ہوں یکسر سبب بدلے ہوئے

اک پُرانا راستہ اب کس طرح ڈھونڈے کوئی
شہر بھر کے سب گلی کوچے ہوں جب بدلے ہوئے

روز و شب کی گردشیں دل کو بدل پائی نہیں
آئنے میں گرچہ ہیں رُخسار و لب بدلے ہوئے

خرم خرام صدیقی

فلک پہ ابرِ گریزاں نے جب قیام کیا
تو میرے یارِ کم آمیز نے کلام کیا

ہوئی تھی دیر سے تجدیدِ کارِ عشق شروع
اگرچہ ہم نے بہ عجلت اسے تمام کیا

بہت خفیف سہی جنبشِ نگاہِ کرم
مگر یہ طے ہے کہ اس نے ہمیں سلام کیا

ہمارا درد کسی دل میں جاگزیں نہ ہوا
سو اس نے حرفِ سیہ پوش میں مقام کیا

سبک روی سے وہ دامن چھڑا گئے ہم سے
نظر نے دور تک اندازِ خرام کیا

خرم خرامؔ صدیقی

مرے ضبطِ حال کی احتیاط دھری رہی
جو تھے بے ادب انھی کی مراد بھری رہی

وہ تھی چشمِ ناز یا سرزنش کی نگاہِ تُند
ہمیں اعتبار کہیں تو دیدہ وری رہی

درِ یاد کو کبھی وا کرو تو یہ طے کریں
کہاں التفات کہاں پہ بے خبری رہی

نہ پیامبر نہ صبا نہ پرسشِ دوستاں
فقط ایک آہِ خفی سے نامہ بری رہی

کسی کنج میں تو وہ ہوگا ہم سے بہم خرامؔ
اسی جستجو میں ہماری دربدری رہی

لفظ مٹ جائیں گے مطلب دھند میں کھو جائے گا
ایک دن علمِ بشر سب دھند میں کھو جائے گا

ہر شجر کے سائے میں دو سائے ہوں گے دیکھنا
چاند آدھی رات کو جب دھند میں کھو جائے گا

اس کے ہونے کی خبر کیا جو نہ ہونا جان لے
اب لگائے قہقہہ اب دھند میں کھو جائے گا

دشت سے آئے ہوئے بھنورے کو کیا معلوم تھا
پھول لے کر سرخیِ لب دھند میں کھو جائے گا

کیا خبر تھی جس سے لے کر روشنی جیتے رہے
وہ دیا بھی ہجر کی شب دھند میں کھو جائے گا

میں زمین و آسماں کے سب مراحل کاٹ کر
رب تلک پہنچوں گا تو رب دھند میں کھو جائے گا

وہ جسے میں سانس جتنا پاس رکھتا ہوں طریرؔ
کیا پتا وہ شخص بھی کب دھند میں کھو جائے گا

دانیال طریر

ہر وقت اک سوال مرے ساتھ ساتھ ہے
یہ جسم یا دبال مرے ساتھ ساتھ ہے

جب سے مجھے خبر ہوئی' میں ہوں' سفر میں ہوں
ویرانہ ء جمال مرے ساتھ ساتھ ہے

حدِ نگاہ تک ہے خموشی کی سلطنت
شہزادی ء ملال مرے ساتھ ساتھ ہے

میں دستِ وقت سے نہ مُرتب ہوا مگر
ترتیبِ ماہ و سال مرے ساتھ ساتھ ہے

ممکن ہے یا نہیں یہ حقیقت ہے یا ہے خواب
بے مثل کی مثال مرے ساتھ ساتھ ہے

اس بے خیال دہر سے کیا چاہیے مجھے
جب تک ترا خیال مرے ساتھ ساتھ ہے

جس عہد کا عروج مرا خواب ہے طریرؔ
اس عہد کا زوال مرے ساتھ ساتھ ہے

کھو گئی تھی جو کہیں پھر وہ چمک لے آئی
یہ محبت تو مجھے خواب تلک لے آئی

میں کئی بار گیا دل کو لیے بن کی طرف
یاد ہر بار مجھے 'ہنہ اُڑک' لے آئی

اک عجب دھوکہ دیا مجھ کو ہوا نے اس بار
لے گئی میری زمیں اور فلک لے آئی

کھیت جب سوکھ گئے تب ہمیں احساس ہوا
گاؤں تک شہر کے موسم کو سڑک لے آئی

کون منظر کو بدلنے کی جسارت کرتا
اک کرن آئی تو بادل میں دھنک لے آئی

جس کے پھل پھول، ہوا اور فضا سارے جدا
کیسی دنیا میں تری ایک جھلک لے آئی

کس طرف اُڑ کے گئی تھی مری مٹی کی طرح
سبز آنچل کی جگہ سرخ شفق لے آئی

دیے سے لو نہیں پندار لے کر جا رہی ہے
ہوا اب صبح کے آثار لے کر جا رہی ہے

ہمیشہ نوچ لیتی تھی خزاں شاخوں سے پتے
مگر اس بار تو اشجار لے کر جا رہی ہے

میں گھر سے جا رہا ہوں اور لکھتا جا رہا ہوں
جہاں تک حسرتِ دیدار لے کر جا رہی ہے

خلا میں غیب کی آواز نے چھوڑا ہے مجھ کو
میں سمجھا تھا مجھے اس پار لے کر جا رہی ہے

مجھے اس نیند کے ماتھے کا بوسہ ہو عنایت
جو مجھ سے خواب کا آزار لے کر جا رہی ہے

یہاں پر رات کو اچھا نہیں کہتا ہے کوئی
سو اپنے کاسہ و دینار لے کر جا رہی ہے

تماشے کے سبھی کردار مارے جا چکے ہیں
کہانی صرف اک تلوار لے کر جا رہی ہے

ہمارے دل کو وہ بے قراری نہیں رہی ہے
تمہاری یادوں میں خوشگواری نہیں رہی ہے

تمہیں خبر ہی نہیں ہے کتنے بدل گئے ہو
تمہاری باتوں میں دل بہاری نہیں رہی ہے

کچھ اور قصہ سنا رہے ہیں تمہارے تیور
وہ عاجزی اور وہ انکساری نہیں رہی ہے

ہوئی ہے مدت کہ کھو گئیں صبح دم کی نیندیں
صبا کے جھونکوں میں اب خماری نہیں رہی ہے

تمازتوں میں تو ایک چھینٹا بہت ہے ہم کو
گھٹا کے بوسوں میں بے شماری نہیں رہی ہے

تمہاری آنکھوں میں عکس ہے اور دلربا کا
تمہارے لہجے میں پائیداری نہیں رہی ہے

میں اپنے آنچل سے اپنی آنکھوں کو ڈھانپتی ہوں
گداز تکیے میں غم گساری نہیں رہی ہے

رفعت ناہید

اُٹھا کے رکھ دو قرینے سے اپنی چاہت کو
لپیٹ ڈالو محبت کو اور عنایت کو

اگر چلے ہو تو برکھا بھی ساتھ لے جاؤ
کروں گی کیا میں بھلا ساونی مصیبت کو

تمہارے خط میں پڑی ہیں تمہاری تصویریں
اٹھا لو میرے سرہانے سے ساری وحشت کو

ہرا تھا' زرد ہوا' رنگ شوخ پتوں کا
یہی بہت تھا نئی ٹہنیوں کی حیرت کو

بہت تھے دام کسی یوسفِ زمانہ کے
میں جانچتی ہی رہی خود اور قیمت کو

میں آ تو جاتی تری سبز سبز باتوں میں
سمجھ گئی تھی تری کاسنی طبیعت کو

تھکن سے چور' بہت دور' میں نکل آئی
پلٹ کے دیکھتی ہوں گھر کو اور مسافت کو

ستارہ دور بھی ہے، ڈوبتا بھی جا رہا ہے
کہ منزل تو گئی تھی، راستہ بھی جا رہا ہے

سمندر سے مسافت کے بلاوے آ رہے ہیں
سفینہ ساحلوں کو چھوڑتا بھی جا رہا ہے

اسے جانے میں کتنی دیر ہوتی جا رہی ہے
مگر مڑ مڑ کے مجھ کو دیکھتا بھی جا رہا ہے

بظاہر تو بچھڑنے کا ارادہ ہی نہیں ہے
مرے ہاتھوں کو لیکن چومتا بھی جا رہا ہے

فصیلِ شب، ترے پیچھے پہ کب سو رہی ہوں
ملن کا خواب تو اب ٹوٹتا بھی جا رہا ہے

تری بانہوں میں اب پہلے سی طغیانی نہیں ہے
جو دریا چڑھ گیا تھا، سوکھتا بھی جا رہا ہے

ازل سے تیری طلب نے سفر میں رکھا ہوا
وگرنہ کیا ہے یہاں رہ گزر میں رکھا ہوا

جہاں ملے تھے زمانے وصال و ہجراں کے
ابھی تلک ہے وہ منظر نظر میں رکھا ہوا

جسے زوال نہیں ہے بیاضِ امکاں میں
وہ لفظ ہے مرے دستِ ہنر میں رکھا ہوا

کہیں قیام نہیں ہے جہانِ حیرت میں
عجب سفر ہے مرے بال و پر میں رکھا ہوا

دیارِ ہجر میں کچھ بھی نہیں ہے پاس اپنے
مگر وہ عکس کہ ہے چشمِ تر میں رکھا ہوا

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد

کون ہے واقفِ کتابِ دل
کس پہ وا ہو رہا ہے بابِ دل

گھٹ رہی ہے فراق کی لذت
بڑھ رہا ہے کچھ اضطرابِ دل

خیرگی ہے جہانِ عقل و نگاہ
مرحبا حُسنِ انتخابِ دل

جانے کب تک رہے گا بے تعبیر
آنکھ میں تیرتا ہے خوابِ دل

اے کہ تُو باعثِ دل آزاری
اے کہ تُو چارہ! عذابِ دل

چشمِ عالم سرشک افشاں ہے
مکمل رہی ہے کہیں کتابِ دل

ہے وہی واقفِ رموزِ جنوں
جس کو معلوم ہے نصابِ دل

سیدہ دُر نجف زیبی

اپنی اپنی ذات میں اک کربلا رکھتے تھے سب
ہم کہ نابینا تھے لیکن آئنہ رکھتے تھے سب

ہو گئیں بہری فضائیں دھڑکنوں کے شور سے
کیا اسی برتے پہ عرضِ مدعا رکھتے تھے سب

منجمد ہوتے گئے سب نقش سطحِ آب پر
وقتِ رخصت تو بہت کچھ حوصلہ رکھتے تھے سب

اپنے اپنے درد کی بارش میں سب بھیگا کیے
اپنے اپنے آسماں پر اک خدا رکھتے تھے سب

ساعتیں روتی رہیں ہنستے رہے زخموں کے پھول
زندگی میں موت کا سا ذائقہ رکھتے تھے سب

جب بھی رُت بدلی ہوا ہر شخص پر اس کا اثر
کیا فضاؤں سے دلوں کا رابطہ رکھتے تھے سب

ڈاکٹر وحید قریشی

نہ جانے کس لیے دل میں رہا مرے دھڑکا
کریں گے اہلِ وطن اب ضمیر کا سودا

تمہارے حکم سے سرتابیاں نہ تھیں ممکن
مگر سرشت سے مجبور تھا میں کیا کرتا

اسے بھی اپنے عمل کا حساب دینا تھا
بجا رہا ہے جو وردی میں آج کل ڈنکا

فقیہِ شہر کو نعروں کی لاج رکھنی تھی
فقیہِ شہر نے اپنا چلن نہیں بدلا

بسنت رُت میں اشکوں کے راگ الاپتا ہے
کوئی تو ہے کہ جلاتا ہے روشنی کا دیا

ہم آج دل کی تجلی کو رخصت کرتے ہیں
یہود جیسے گراتے ہیں مسجدِ اقصیٰ

تو مجھ پہ وا نہ ہوا یا ہوا نہیں معلوم
درِ طلسم مجھے تو ذرا نہیں معلوم

میں تتلیاں بھی پکڑتا رہا ہوں بچپن میں
سو کس رنگ رہا یا گیا نہیں معلوم

یہ نیلگوں سا کوئی شعلہ جب بھڑکتا ہے
تو رات جلتی ہے یا پھر دیا نہیں معلوم

گزشتہ رات مجھے اذن تھا کلیسی کا
وہ گفتگو تھی دعا بد دعا نہیں معلوم

بتاتی ہے تو کوئی اور بات مجھ کو بتا
زمانہ کیا ہے؟ کسے واعظا نہیں معلوم

ضیا شبنمی

میرے ہاتھوں کی پوروں نے دیکھا تھا
چہروں کی اس رُت میں اک تیرا چہرا
آنکھوں آنکھوں کاجل بن کر پھیل گیا
جو خدشا تیرے میرے دل میں تھا
اک بے انت سفر کی خاطر ہر لمحہ
میں نے ہر جاتے لمحے کو قتل کیا
خوابوں جیسی آنکھوں والی دوشیزا
ہے میرے اسلوبِ غزل کا سراپا
بند تھی لفظوں کی آواز بیانوں میں
سوچ پہ بھی طاری تھا گہرا سناٹا
ڈوبتے چاند سے بادِ صبا نے پوچھا تھا
رات گئے تک ان گلیوں میں کون رہا
وہ بھی تیرے وعدوں جیسے موسم تھے
جن کو میں نے بالکل سچا سمجھا تھا
کون سُنے گا شور مچاتی سڑکوں پہ
ڈوبتے سورج جیسی تیری میری صدا
اُس سے بچھڑ کر زندہ رہنے والا دن
دیوارِ گریہ پہ ہے مرقوم ضیاؔ

آصف ثاقب

•
آسیب تمہاری برتری ہے
ہر چیز یہاں ڈری ڈری ہے
چڑیوں میں کہیں پناہ ڈھونڈے
پنچھی جو خراب ہے پری ہے
کشمیر میں زخم کھل رہے ہیں
ہر شاخِ چمن ہری بھری ہے
ہم لوگ بھٹک گئے ہیں کب کے
یہ کیسی تمہاری رہبری ہے
میں تجھ سے کوئی نہ بحث چھیڑوں
تو جان اسی میں بہتری ہے
کب تجھ سے کہا ہے تیرے منہ پر
بہری تیری برادری ہے
لہروں پہ ہے روشنی سی رقصاں
اس جھیل میں چاند کی پری ہے
چپ چاپ ہیں یہ پرند ثاقب
گم صم سی تری سخن وری ہے

یاسر اقبال

آرائش چند پل رہی تھی
پوشاک یاد گل رہی تھی

چوکھٹ سے دستِ آرزو تک
ریلی آگ جل رہی تھی

حسرت پھر وصل ہے کنارے
خاکستر تن پہ مل رہی تھی

تہذیبوں کی غلام خواہش
دیواروں میں مچل رہی تھی

تاروں کی راکھ سر پہ اوڑھے
ہجرت گھر سے نکل رہی تھی

وہ موسم گیت کا نہیں تھا
ٹہنی زیور بدل رہی تھی

چپ خاکستر تپش کیا؟
جسموں کی جوت جل رہی تھی

اسرار حسین

جب دلوں میں بے دلی پائی گئی
آئینے کی ساکھ گھٹائی گئی

چھانٹ کر عہدِ گذشتہ کی بساط
وقت کی دیوار چنوائی گئی

ہاتھ میں لے کر خوشی کی مشعلیں
ابر سے پوشاک دھلوائی گئی

ٹوٹتی انگڑائیوں کے ضعف میں
وہ جنوں آثار تنہائی گئی

بے اماں رکھے گئے اہلِ نظر
تیغ استبداد لہرائی گئی

تھی وہاں اُس رات محفل مختصر
جب ہمارے ساتھ رُسوائی گئی

آغا نثار

اپنی اپنی اُڑان ہے پیارے
ہر طرف آسمان ہے پیارے
بارشوں کے لیے دعا چین
میرا کچا مکان ہے پیارے
دل کبھی رُک، قدم نہیں رُکتے
لامکانی مکان ہے پیارے
آنکھیں کرتی ہے مخبری دل کی
آئنہ بے زبان ہے پیارے
یہ جو ڈر ہے ہمیں بچھڑنے کا
کوئی تو درمیان ہے پیار
چوٹ کھائی تھی میں نے بچپن میں
دل پہ اب تک نشان ہے پیارے
پھر کسی روز دل کی چھیڑیں گے
یہ الگ داستان ہے پیارے
تیری خواہش کی سبز جھیلوں پر
دھوپ کا سائبان ہے پیارے
اک تصور میں کٹ رہی ہے نثار
اک شکنجے میں جان ہے پیارے

آغا نثار

چار سو ہے غبار خاموشی
زد میں ہے راہوار خاموشی

گنگنانے لگے ہیں سناٹے
بول اے شہریار خاموشی

ہر روش کس مہک کے چرچے میں
اے گل شاخسار خاموشی

پس شور عقب گل کیا تھا
دیکھ اے پاسدار خاموشی

چپکے چپکے رواں تھے اک چپ میں
صورت تو زود بار خاموشی

جڑ ہ گئے بیٹھ اپنی سوچوں کے
ہو گئے ہم نثار خاموشی

پھول کیا کیا نکل گئی آغا
یہ زمین دیار خاموشی

ظفر اقبال

شور دریائے خواب تجھ سے ہے
سایۂ آفتاب تجھ سے ہے

تو ہی موضوعِ گفتگو ہے تمام
ہر سوال و جواب تجھ سے ہے

میں نے برباد کر لیا خود کو
میرا حال خراب تجھ سے ہے

وہ کسی اور سے نہیں ممکن
جو عذاب و ثواب تجھ سے ہے

کوئی جلدی نہیں مجھے کہ ابھی
میرا باقی حساب تجھ سے ہے

سب کو چھوڑا ترے سہارے پر
خیمہ بے طناب تجھ سے ہے

غصہ ہے تیری اتنی دوری پر
غم کوئی ہم رکاب تجھ سے ہے

مست رکھتی ہے کیا مہک اس کی
داغِ دل کا گلاب تجھ سے ہے

جس قدر ہے ظفرؔ کے غصے کا
یہ حضور و غیاب تجھ سے ہے

میرا رنگِ کلام تجھ سے ہے
گم شدہ سا یہ نام تجھ سے ہے

حمد یوں ہی نہیں کیا کرتا
کوئی مجھ کو بھی کام تجھ سے ہے

اور کوئی شناخت اس کی نہیں
یہ دریچہ، یہ بام تجھ سے ہے

شور ہے دل میں ہر گھڑی، ہر وقت
اور، یہ رونق تمام تجھ سے ہے

میری ترجیح اولیں رہتا
یہ گزارش مدام تجھ سے ہے

جس کی قسمت میں بھی اسیری ہو
دانہ تجھ سے ہے، دام تجھ سے ہے

اس ہوس کا خمار تیرے طفیل
اس ہوا کا خرام تجھ سے ہے

گریۂ ہجر کے ہیں سب اوقات
صبح تجھ سے ہے، شام تجھ سے ہے

کیوں نہ ٹھہرے اُمیدوار ظفر
رحمتِ خاص عام تجھ سے ہے

شہزاد احمد

کہیں جنگل، کہیں دریا پڑے گا
بہر صورت ہمیں چلنا پڑے گا

مسائل روز بڑھتے جا رہے ہیں
ہمیں اب ایک ہو جانا پڑے گا

اگر اِک دوسرے کے ساتھ ہوں گے
ہمارا ہر قدم سیدھا پڑے گا

گھڑی اب فیصلے کی آ چکی ہے
کوئی تو فیصلہ کرنا پڑے گا

بالآخر ہم کو بھی اپنا مقدر
خود اپنے ہاتھ سے لکھنا پڑے گا

یہی رسم و رواج زندگی ہے
جو کہتے ہو، وہی کرنا پڑے گا

بہت بھونچال آتے ہیں یہاں پر
زمیں کو تھام کر رکھنا پڑے گا

یہ وادی مُدّتوں سے منتظر ہے
تجھے اے فصلِ گُل آنا پڑے گا

جو دُنیا بھر کو دھوکا دے رہے ہیں
یہ سودا اب اُنھیں مہنگا پڑے گا

نِکل جائے گی پیروں سے زمیں بھی
سروں پہ آسماں بھی آ پڑے گا

اگر سر پہ ہی آجائے گا سُورج
کہاں دیوار کا سایا پڑے گا

اگر سیلاب آئیں گے تو شہزادؔ
ہمیں دیوار بن جانا پڑے گا

ناصر علی

سب کے ہاتھوں میں گل دستے ہو سکتے ہیں
بستی والے نیچے بیٹھے ہو سکتے ہیں

اس دُنیا کے خالق کے گھر جانے والے
جتنے ہم ہیں اُتنے رستے ہو سکتے ہیں

یعنی میرے سلام علیکم جتنے میٹھے
ہیلو ، ویل کم اور نمستے ہو سکتے ہیں

او یلغاری !!! جیسے تُو لے کر آتا ہے
میرے پاس بھی ایسے دستے ہو سکتے ہیں

اپنے اندر ساری ٹھنڈک لے کر جاتا
باہر سُورج آگ برستے ہو سکتے ہیں

تکتے تکتے آنکھ اگر کھو سکتی ہے تو
چپے چپے ہونٹ ترستے ہو سکتے ہیں

اِتنا سستا مَیں نے بیچ دیا ہے خُود کو
لیکن !!! سودے مہنگے سستے ہو سکتے ہیں

تھوڑا سا اسکول اگر ہم گھر لے آئیں
کم وزنی بچّوں کے بستے ہو سکتے ہیں

مَیں بھی اپنی جان سنبھالے چل پڑتا ہُوں
دُشمن اپنے تیور کستے ہو سکتے ہیں

ناصؔر اپنے دونوں کان سنبھال کے جانا
طعنہ زن کے تیر برستے ہو سکتے ہیں

سنبھل! نہ اس زمیں پہ تُو پھسل، سنبھل سنبھل
ہے انتباہ آخری: سنبھل سنبھل سنبھل!

ادھر اُدھر نہ دیکھ، آگے بھی نہ پیچھے بھی
تُو پُل صراطِ دہر سے نکل، سنبھل سنبھل

نہیں چھڑا سکے گا جان، جان دے کے بھی
جہاں میں چند کام ہیں اٹل، سنبھل سنبھل

گئے دنوں کے موسموں کو اب نہ یاد کر
طبیعت آہ جاتی ہے مچل، سنبھل سنبھل

شباہتوں کے پیچھے کچھ نہ ہاتھ آئے گا
ہیں خاص خاص چہرے بے بدل، سنبھل سنبھل

مرے اکیلے پن پہ اشک امڈ ہی تو پڑے
بہت کہا کہ دیدۂ اجل! سنبھل سنبھل

محیط اپنی جان سے عزیز رکھ اسے
ادب کی آبرو فقط غزل، سنبھل سنبھل

رسا چغتائی

مصائب سے نمٹتے جا رہے ہیں
مگر رستے سے ہٹتے جا رہے ہیں

یہ کیسے کٹ رہے ہیں دن ہمارے
کہ ہم اپنوں سے کٹتے جا رہے ہیں

کہیں کوئی عدالت چل رہی ہے
کہ جھگڑے خود نمٹتے جا رہے ہیں

یہ گردِ رہگزارِ زندگی ہے
کہ ہم خوابوں میں اَٹتے جا رہے ہیں

اگرچہ عمر بڑھتی جا رہی ہے
مگر نظروں میں گھٹتے جا رہے ہیں

نہیں پڑھتے کتابِ زندگی ہم
ورق لیکن پلٹتے جا رہے ہیں

ہوا پیڑوں کے نغمہ رہی ہے
مگر بادل تو چھٹتے جا رہے ہیں

خدا جانے ہیں کس منزل کے راہی
یہ رستے جو گھٹتے جا رہے ہیں

دیا ہے نام جس کو ہم اسی کا
مسلسل نام رٹتے جا رہے ہیں

فاضل جمیلی

خزاں کا رنگ درختوں پہ آ کے بیٹھ گیا
میں تلملا کے اُٹھا، پَر پھڑا کے بیٹھ گیا

کسی نے جام اُچھالا بنامِ شامِ الم
کوئی ملال کی وحشت چھپا کے بیٹھ گیا

ملا نہ جب کوئی محفل میں ہم نشینی کو
میں اک خیال کے پہلو میں جا کے بیٹھ گیا

پرانے یار بھی آپس میں اب نہیں ملتے
نہ جانے کون کہاں دل لگا کے بیٹھ گیا

ملے بغیر بچھڑنے کو کیا کہا جائے
بس اک خلش تھی جسے میں نبھا کے بیٹھ گیا

میں اپنے آپ سے آگے نکلنے والا تھا
سو خود کو اپنی نظر سے گرا کے بیٹھ گیا

کسے خبر تھی نہ جائے گی دل کی ویرانی
میں آئینوں میں بہت سج سجا کے بیٹھ گیا

فاضل جمیلی

سفید پوشی دل کا بھرم بھی رکھنا ہے
تری خوشی کے لیے تیرا غم بھی رکھنا ہے

دل و نظر میں ہزار اختلاف ہوں لیکن
جو عشق ہے تو پھر ان کو بہم بھی رکھنا ہے

بچھڑنے ملنے کے معنی جدا جدا کیوں ہیں
ہر ایک بار جب آنکھوں کو نم بھی رکھنا ہے

حسین ہے تو اسے اپنی بات رکھنے کو
کرم کے ساتھ روا کچھ ستم بھی رکھنا ہے

زیادہ دیر اسے دیکھنا بھی ہے فاضل
اور اپنے آپ کو تھوڑا سا کم بھی رکھنا ہے

جمیل یوسف

عشق ہم کریں جس سے، حُسن وہ کہاں ڈھونڈیں
کوئی ہم کو بتلا دو، کیا نشانیاں ڈھونڈیں

پھول کوئی ایسا ہو، رنگ بھی ہو، خوشبو بھی
خار و خس نہ ہوں جس میں، ایسا گلستاں ڈھونڈیں

چاند کی کرن جس میں آتی ہو دبے پاؤں
شاخِ شام پر کوئی ایسا آشیاں ڈھونڈیں

وقت اور غم آ کر دستکیں نہ دیں جس پر
کوئی ایسا کاشانہ زیرِ آسماں ڈھونڈیں

کھو گئی ہے شہروں کی پُرہجوم سڑکوں پر
آؤ اپنی گم گشتہ، عمرِ رائیگاں ڈھونڈیں

وہ جو اک جماعت تھی، وہ بکھر چکی کب سے
پھر سے کارواں ڈھونڈیں، میرِ کارواں ڈھونڈیں

کھو گیا جمیلؔ اس سے اعتبارِ ہستی بھی
چھوڑ کر حقیقت کو، کوئی داستاں ڈھونڈیں

جمیل یوسف

سچ معلوم ہے بول نہیں سکتے
راز ہے ایسا کھول نہیں سکتے
ہم کو بات ہی ایسے ملے ہیں
ہم تو پورا تول نہیں سکتے
بند کمرے میں ہی رہنا ہے
کوئی دریچہ کھول نہیں سکتے
ان کو مٹی میں ملنا ہے
آنکھ کے موتی رول نہیں سکتے
پھولوں جیسی نازک باتیں
ہم کانٹوں میں تول نہیں سکتے
اجنبیوں سے خوف آتا ہے
دل دروازہ کھول نہیں سکتے
تیرے حُسن سے ڈر لگتا ہے
اپنی آنکھیں کھول نہیں سکتے
بہنے نہ پائیں آنکھ سے آنسو
خاک میں ان کو رول نہیں سکتے
ہم کیسے پرواز کریں گے
پروں کو اپنے کھول نہیں سکتے

سینئر سٹیزن

الطاف فاطمہ

تقریباً ڈھائی تین سال بعد ہی گھر آنا نصیب ہوا۔ پہلے تو بڑی آپا نے بلایا اور ایسا ز۔
کہ۔ ارے ہاں تو اور کیا لمبے لمبے خطوں کے علاوہ فون پر فون کرتیں "دیکھو بھئی اب تو تم خیر سے فارغ
ہو۔ پہلے تو ملازمت کا ایسا بہانہ تمہارے ہاتھ آیا ہوا تھا لگتا تھا اگر تم جیسی باوفا اور کارگزار افسر چار دن
اپنی سیٹ پر سے غیر حاضر رہی تو ملک کا بھٹہ ہی بیٹھ جائے۔ بس اب تم فوراً جاؤ اسلام آباد اور لگواؤ وہ
سنگاپور کا اور فلائیٹ پکڑو۔ ہاں ہم کو فلائیٹ کا صحیح وقت بتا دینا۔ ہم تم کو بذات خود لینے آئیں" ہاں
تو اور کیا اپنے بڑھاپے بلکہ ضعیفی کے جملہ عوارض کے باوجود (یہ کبھی نہ بتایا کہ اچانک ہی اتنی ضعیفی
اور جملہ عوارض نے کیوں حملہ کر دیا۔ یہ تو وہاں جا کر ہی کھلا)۔ پھر بڑے معنی خیز اور سنجیدہ لہجے میں
کہتیں "دیکھو کہہ رہے ہیں آجاؤ۔ پچھتاؤ گی۔ ہم نہ ہوں گے تو کون اس طرح بلائے گا۔ سو
لو۔ وہ جواباً کہتیں "اے بڑی آپا کاہے کی جلدی ہے آجائیں گے۔ "سوچ لو جب سے ہم
پورا کر رہے ہم تم کو کتنا بلاتے رہے کہ ایسی جگہیں تو تمہارا خواب ہوا کرتی تھیں اور اب جب فارغ
ہوئیں اور خوابوں کی تعبیر کا وقت آیا ہے تو تم کنیاں کاٹنے لگیں۔ پہلے تو جاب کا بہانہ رہتا تھا۔ پھر ا۔
کی بیماری کا مستقل بہانہ پکڑا ہم بھی خاموش رہے کہ ساری اولاد میں ایک تم ہی تو ان کے پاس رہ گئی
ہو پھر اماں رخصت ہوئیں اور ان کا سن کر ہمارے سوا ان کی دونوں بیٹیاں اور لڑکا نہ آسکے کہ نو
گیارہ کا واقعہ اور اس پر مستزاد کہ غیر قانونی طور پر امریکہ کی مختلف ریاستوں میں چوری چھپے مقیم اور
بڑے صاحب تو اپنی ریاست سے باہر اتنی دور افتادہ جگہ پر کسی اشد ضروری کام پر مامور کہ اطلاع بھی
تقریباً تین ماہ بعد اپنی ریاست میں واپسی پر ملی۔ واپس آتے وقت کتنی منتیں کیں کہ۔ کیلی رہ جاؤ گی کچھ

دن کو ساتھ چلی چلو۔ تو اس وقت تو آڑے آ گئیں اور پھر یوں تم اپنی جگہ سے نہ ٹلیں۔ بات بھی ٹھیک تھی کہ اماں کے بعد خالی خود کو تنہا اور بے بس سمجھنے لگیں تھیں۔ بیٹھے بیٹھے رونا شروع کر دیتیں۔ ارے اب ہمارا کون رہ گیا۔ ایک بیٹا ہے سو وہ انڈیا میں کالج میں پڑا ہے۔ ہاں بھئی تم بھی چلی جاؤ ہمارے واسطے کا ہے اپنی راہ کھوٹی کرو۔ ارے ہم تو اسٹیشن کے ویٹنگ روم میں بیٹھے اپنی باری کا انتظار کر رہے ہیں۔ دیکھو کب حکم آ جائے ہاں تم اپنی راہ کھوٹی کیوں کرو تم نے تو جوگ لے رکھا ہے ماں کی خدمت کی دو سال۔ اب میں بھٹک رہی ہو۔ تم ہماری فکر نہ کرو۔ ارے اکیلے مریں گے تو کوئی نہ مٹی ڈال ہی دے۔ ہمارا کیا ہے زندگی کے چار دن سو وہ چار دن ایسے ہی جا کر گزر دیں گے۔ اب بڑی آپا بھی ایسی کٹھور نہ تھیں کہ اسے بے جانے پر بضد ہوتیں۔ ایسی ہولناک تجویز سن کر وہ بھی پڑ کر دم بخود بہن کا منہ تک تک دیکھتی رہ گئیں۔ اچھا وہ خود ایسی معقول اعلیٰ تعلیم یافتہ معقول سرکاری عہدے پر فائز یہ سوچ بھی نہ سکی تھیں کہ ایسی نازوں کی پالی سوتیا کی کلی جیسی نرم نرم تھیں طلائی جیسی نانی اماں کو اس کے بقول چار دن حیات کے گزارنے کے لئے ایسی کے حوالے کر جائیں چلو یہ چار دن ان کے بھی گزر رہے ہیں۔ سو اس وقت بڑی آپا روتی دھوتی خود ہی واپس چلی گئیں تھیں مگر نانی اماں کے یہ چار دن چار ہفتے، چار ماہ یا چار سال نہ تھے۔ بلکہ وہ کہتے ہیں نا کہ بندہ جتنا اپنے مرنے کا شوق کرتا اور درخواست گزار ہوتا ہے اتنا ہی اللہ میاں ضد پہ آ جاتے ہیں اور ایسے لوگوں کا کیس پینڈنگ میں پڑتا ہی چلا جاتا ہے۔ زندگی کے بارہ سال بھی گزار کر چھ ماہ دس دن اوپر وہ کران کی سبک دوشی کے ٹھیک چار دن بعد اپنی زندگی کے بارے بھی سبکدوش کر گئی واہ یار نانی اماں یہ کیا مذاق ہوا تم نے بھی کیسے اوقت ساتھ چھوڑ دیا۔ ہم نے تو سوچا تھا فرصت سے گھر بیٹھیں گے تو اچھا ساتھ رہے۔ گپ شپ رہا کرے اور ابھی تو تم اتنی چاق و چوبند اور ہنستی بولتی شخصیت کہ آپ کی سنگتی میں کچھ اچھا وقت گزر ہی جائے گا ورنہ مذاق اتنا کڑا کہ سوئیں تو سو کر اٹھی ہی نہیں۔

ایک دو مہینے بڑی بوریت میں گزارے اچھا پھر ایسا ہوا کہ بڑی آپا کے فون پر فون، ورکھ پر خط آئے ارے بھئی اب تو ساری قدغنیں دور ہو گئیں اور پھر وہی بڑھاپے اور ضعیفی کے عارضہ والا فون کہ جس کے آخری الفاظ یہی تھے کہ "ہم نہ رہے تو تم کو کون بلائے گا" دل کی وحشت بڑھی ادھر ادھر اٹھ کر بیٹھیں برآمدے میں ترکونے والے تخت پر نظر گئی نانی اماں کا پاندان ابھی تک

رکھا تھا قبلہ رو جانماز بچھی جس کا ایک کونا آخری نماز پڑھ کر خود ہی الٹ دیا ہوگا۔"یار کیا مذاق ہے۔
بھلا اتنا بھی کیا بے وجود اور کم حقیقت کہ جانماز بچھی ہے اور پاندان اپنی جگہ پر موجود ہے" گھبرا کر
برآمدے سے نکل کر صحن میں آ گئیں صحن کے اردگرد کیاریاں پودوں سے بھری پڑی لہلہا رہی تھیں
شہتوت کا درخت کالے کالے موٹے موٹے شہتوتوں سے لدا چپ چاپ کھڑا تھا۔ خستان سا ہوا یہ
مکان یہ مختصر، سا بنگلہ نما گھر اماں جانی نے بابا جان کی وفات کے بعد بنوایا تھا۔ اسی گھر میں رہ کر ان
بیٹوں اور بیٹیوں کی تعلیم مکمل ہوئی جو سوائے میری ایک ذات کے سب وقت کے سمندر کے دھارے
میں جل مچھیوں کی طرح بہتے بہتے نہ جانے کس کس کھونٹ گئے کوئی فرانس، کوئی امریکہ اور بڑی آپا
سنگاپور میں بیٹھی مجھے آواز دیتی ہیں۔ واقعی ایک یہی تو مجھے پوچھنے والی ہیں۔ اچھا بڑی آپا بیک لک
لبیک اگلے دن وہ اسلام آباد میں سنگاپور کے ویزا آفس میں بیٹھی تھیں۔ اس سے اگلے دن ایک سفری
بیگ میں سامان سفر تیار تھا۔ کمروں دروازوں کو تالے لگائے۔ صرف زلیخا بی کے کوارٹر اور باورچی خانہ
زلیخا بی کی سپردگی میں زلیخا بی گزشتہ بارہ تیرہ سال سے ان کی معتبر خادمہ تھی۔ ایک دردمند بھلی بیوہ
خاتون جس کا اپنا اکلوتا بیٹا بھی دبئی چلا گیا تھا اور ماں کو سوں کر چلتے وقت گھر کی چابیاں اس کی
سپردگی میں۔ "زلیخا بی یہ گھر اللہ کے بعد صرف تمہارے بھروسے پر چھوڑ کر جا رہی ہوں۔" آنکھوں
میں آنسو آ گئے اس کے گلے لگ کر اللہ حافظ کہا۔ باہر نکلنے کو مڑیں تو پیچھے سے زلیخا بی نے آواز دی۔ بی
بی میری بات سنو واپس مڑیں۔ "زلیخا بی جب کوئی جانے لگے تو اس کو آواز نہیں دیتے۔ یہ برا شگون
ہوتا۔" "ہم تمہارا شگون برا نہیں کرتا پوچھتا ہے۔ واپس کب آئے گا؟" "بس یہی دو چار مہینہ لگ جائے
گا۔ دھی دل سے دوبارہ گیٹ کے باہر نکلیں اپنی گاڑی یک کو نیک کے پاس امانتاً چھوڑ رہی تھیں ان کی
کا ڈرائیور گاڑی لئے کھڑا تھا۔ منہ ہی منہ میں بسم اللہ مجریھا و مرسٰھا پڑھتی ہوئی گاڑی میں بیٹھیں۔ تمام
راستے دل میں دھکڑ پکڑ ہوتی رہی زلیخا بی نے گھر سے نکلتے وقت ٹوک دیا۔ خیر اللہ خیر کرے۔

(2)

ویسے فرمائش اور خواہش تو بڑی آپا ہی کی تھی مگر ان کا جی یہی چاہا کہ بڑی آپا کو سرپرائز
دیں۔ اپنے بڑوں یعنی سینئرز کے سامنے جانے کا خیال ہی ہمارے اندر کے سوئے ہوئے بچپن اور
کھوئی ہوئی جوانی کو ایک دم تروتازہ اور بیدار کر دیتا ہے۔ دھیرے دھیرے ایئرپورٹ سے باہر

تھیں۔ لبوں پر ایک شریر سا تبسم تھا۔ پھر بھی نامعلوم طور پر عجیب سی افسردگی طاری تھی۔ کیوں کس سے۔ اپنے ہی سوال کا جواب ان کے پاس نہ تھا۔ ٹیکسی پورچ میں جا کر کھڑی ہو گئی اتر کر دو بیل پر ہاتھ رکھا۔ دل ابھی بھی الٹی سیدھی طرح دھڑک رہا تھا۔ دروازہ کھلا سامنے بڑی آپا کھڑی تھیں "ارے نالائق ابھی تک سدھری نہیں۔ وہی غیر ذمہ دارانہ حرکتیں بھلا مجھے کوئی اطلاع نہیں اور نہ سے آدھمکیں" دونوں ہاتھ آگے پھیلائے آگے بڑھیں تو وہ ان کے بازوؤں میں سما گئیں۔ ایسا لگا جیسے ریٹائرمنٹ کی عمر کے بہت سے سال پیچھے ہٹ کر کسی کے لئے راستہ چھوڑ گئے ہوں اور ایک نوعمر خیز نئی نئی ملازمت کے عہدے پر فائز لڑکی سامنے آ کھڑی ہوئی ہو۔ "تو بڑی آپا آپ کو سر پرائز دینا تھا"۔ ٹیکسی والے کو کرایہ دے کر مڑتے مڑتے اس واکر پر نظر پڑی جس کے سہارے چل کر بڑی آپا دروازے تک آئی تھیں۔ بے وجہ پریشانی کا سبب اب سمجھ میں آ گیا تھا۔ ایک واکر کیا بہت سے اسباب وحشت تھے۔ ایک لفظ منہ سے نکالے بغیر یہ بات اب سمجھ میں آ گئی کہ بڑی آپا کیوں اتنی بے تاب ہو رہی اس کی صورت دیکھنے اور اس کو گلے سے لگانے کے لئے۔ تبھی تو بار بار کہتی تھیں "اب جس آؤ گی تو بتاؤں گی۔" کوئی سوال نہیں کیا۔ کوئی جواب نہیں مانگا بس اک ذرا سی نمی سی آنکھوں کے گوشوں میں اترتی محسوس ہونے لگی تو کسی اور طرف کو مڑ کر بے تعلق سی چیزوں کے بارے میں بے تکان باتیں شروع کر دیتیں۔ کبھی سارے گھر میں گھومتے پھرتے کاکا تو اکے طور طریق زیر بحث آ جاتے۔ کبھی کسی پودے کی عادت و خیال پر تبادلہ خیال رہتا۔ اصل سوال اور موضوع گفتگو پر کبھی بات نہ ہوئی۔ آخر ایک دن بڑی آپا ہی نے عدمِ وجود فنا اور وجود کی بے ثباتی پر بات چھیڑ دی۔ تو اس کو موضوع بدلنا پڑا۔ "دیکھو بی بی جہاں آرا۔ انسان کا وجود ہوتا ہی کیا ہے۔ ایک خیال۔ ایک خواب۔ کچی نیند بھری آنکھوں میں ٹھہرا سپنا۔ ایک ذرا جھپکی سی آئی۔ اور ٹوٹی تو پھر خالی آنکھیں کھویا کھویا سا دھیان کیا تھا؟ وہ خواب ہی تو تھا پر کیسے دیکھا تھا؟ کون تھا؟ کچھ یاد تو پڑتا ہے۔ بس سمجھ میں نہیں آتا۔ کیا دیکھا، کیا نہیں دیکھا۔" یہ کہتے کہتے ایک عجیب سی افسردگی۔ عجیب سا عالم طاری ہونے لگا جیسے وہ کہیں یہاں نہ ہوں۔ کہیں اور ہی کسی اور جہت کو لوٹ رہی ہوں اب ان کو واپس کس طرح لایا جائے۔ جہاں آرا سوچ میں پڑ گئیں جیسے بہت ضروری بات یاد آ گئی۔

"اے بڑی آپا وہ یاد ہے نا وہ امی جانی اور نانی اماں کے پاس کوئی دور پرے کے رشتے

درّیا کرتے تھے کچھ سنک (Cynic) سے تھے اور ان کی بیگم تو بالکل ہی خود مجبلی سی تھیں۔ بے حد
ناک چڑھی سی کوئی بات ان کے بھاتویں ہی نہ آئی تھی"۔

"ہاں ہاں، وہی نا جن سے رشتے داری کی نوعیت سمجھ میں نہ آتی تھی اور امی جانی تو خیر،
نانی اماں بھی کبھی نہ کر پائیں۔ زیادہ پوچھتے تو جھڑک دیتیں یہ کہہ کر خاموش کر دیا کرتیں۔" بھئی یہ
کیا ہر بات کی کرید لگ جاتی ہے۔ کہہ جو دیا ہم نے کہ رشو میاں سے ہماری عزیز داری ہوتی ہے تو بس
مان لو۔ ہم کسی غیر اجنبی کو تو اس طرح گھر میں نہیں گھسا لیا کرتے ہیں "اور جب بھی ہم ان سے
سوال کرتے" وہ ہماری فیملی ٹری کی کس برانچ سے تعلق رکھتے ہیں۔" تو ناراض ہو جاتیں بس خاموش
رہو یہ فیملی ٹری اور برانچ سے کیا مطلب سیدھی طرح شجرے کی شاخ کیوں نہیں کہتیں۔ ارے بھئی اب
تم کیا جانو ایک بیج ہوتا ہے آندھیاں آتی ہیں بارشیں پڑتی ہیں۔ مٹی تلے دب جاتا ہے پر گم نہیں ہوتا۔
پھر کھوا بس کر سر نکالتا ہے، پودا بنتا ہے پھر جو آپا دھاپی پڑتی ہے آج اتنا بڑ۔ کل اتنا وہ جو کہتے ہیں نا
کڑوی نیم سے بھی بڑ۔ ٹہنیاں' ڈالیں' شاخیں' پتے' پھل پھول اور پھر بیج۔ آندھیاں آتی ہیں،
بگولے اٹھتے ہیں اور ایک بیج سے نکلے۔ بیج اڑ اڑ کر کہاں سے کہاں پہنچتے ہیں اور بھئی اب تو کوئی
حساب کتاب ہی نہیں کوئی یہاں گیا کوئی وہاں گیا۔ اب تم اپنے ہی گھر کی مثال لے لو۔ رہ گیا ہے کوئی
اپنے ٹھکانے پر تمہارے چھ بہن بھائیوں میں سے کون اپنے ٹھکانے پر ہے سوائے تمہاری ماں کے در
ہمارے اور ایک بچاری جہاں آرا کے کہ وہ ہم کو سمیٹے بیٹھی ہے" رشو میاں سے رشتہ کیا ہے۔ وہ
مات تو یوں ہی "رہ جاتی" یہ کہتے کہتے بڑی آپا بے وجہ افسردہ ہو جاتیں پھر یہی بنگلہ دیشی
ملازمہ کو آواز دیتیں۔ "ارے بھئی خیر النساء جو اس لگ رہی ہے ہم کو تو۔ تم ایسا کرو چائے
یہیں برآمدے میں لے آؤ۔ یہیں تخت پر بیٹھ کے دونوں بہنیں پی لیں گی "بڑی آپا نے یہاں
سنگاپور میں بیٹھ کر بھی اپنے رنگ ڈھنگ طور طریق نہ چھوڑے تھے۔ بیڈ روم کے کونے میں جانماز کی
چوکی۔ غسل خانوں میں مسلم شاور کے باوجود لوٹے دھرے موجود۔ حد یہ کہ باورچی خانے میں روغن

نگی مٹی کی ایک دو ہانڈیاں تبرکاً موجود　　تو پھر جب سب کچھ ویسا ہی رکھنا ہے تو اپنا گھر اپنا دیس چھوڑ کر آنے کی ضرورت کیا تھی۔ جہاں آرا دن میں کئی بار سوچتیں　　" بھئی واہ آپ کی خیر النساء چائے تو بہت اچھی بناتی ہیں " ایک بار پھر بڑی آپا کو ادھر کی باتوں میں لگانے کی کوشش کی۔ " ہاں بھئی ایک چائے ہی کیا سارے کام ہی بہت سلیقے سے کرتی ہے۔ یہ بھی تو ایک بیج ہی ہے یا کوئی پتہ کہاں سے اڑ کر کہاں پہنچ جاتا ہے　　جیسے رشو میاں اور ان کی بیگم کہاں سے اڑ کر پاکستان پہنچے اور اب وہاں بھی قدم جما کر رہنے کے موڈ میں نہیں۔ کوئی مستقل کام نہیں کر سکتے۔ کہیں ٹک کر بیٹھیں تو　　مگر وہ ہیں پاکستان کی کوئی بات پسند نہیں آ رہی نہ میاں کو نہ بیوی کو۔ میں تو کہتی ہوں آگے چل کر بنے گا کیا۔ ان کا؟

"　　" ارے بڑی آپا ان کا بننے بگڑنے کا کیا سوال بس ایک بیوی کا دم ہے اور وہ نہ کوئی اولاد نہ کسی کی ذمہ داری۔ گزر ہی جائے گی۔ ان کی بھی "۔

(3)

دونوں بہنیں اسی طرح ایک دوسرے کو ڈوج (doge) دیتی رہیں وہ سمجھتی رہیں کہ میں جہاں آرا کو شک بھی ہونے نہیں دے رہی ہوں کہ میرا اندر سے کیا حال ہے اور یہ کہ میرے شوہر اتنی لمبی مدت کے لیے گھر سے کیوں غیر حاضر ہیں۔ اور جہاں آرا کو یہ طمانیت تھی کہ وہ بڑی آپا کو شک بھی نہ ہونے دے رہی ہیں کہ ان کو اچھی طرح معلوم ہے کہ ان کے شوہر جاپان کی قید میں کس حرکت کی پاداش میں بند ہیں اور یہ کہ ان کی بیٹی شکا گو میں اپنے شوہر کے جبر میں کیسے دن گزارتی ہے اور ان کا بیٹا ان سب کے کرتوتوں سے متنفر ہو کر کس طرح یونان میں جلا وطنی اختیار کر چکا ہے　　نہ وہ بڑی آپا سے کچھ پوچھتی تھیں نہ وہ اپنی چھوٹی بہن کے آگے اپنی صحت اور حال دل کے بارے میں لب کھولتی تھیں۔

ضبط کی ایک انتہا ہوتی ہے ایک دن ایسا بھی آیا کہ انہوں نے جہاں آرا کا ہاتھ پکڑ کر لب کشائی کی " جہاں آرا تم سے ایک التجا ہے تم اب ہماری زندگی تک ہمارے پاس رہنا۔ ہم اندر سے بہت ٹوٹے چکے ہیں اور اب ہمارے پاس کچھ زیادہ وقت نہیں ہے۔ "

" مگر بڑی آپا آج آپ کیسی باتیں کر رہی ہیں "۔

''اگر مگر کچھ نہیں۔ ہاں جہاں آرا ایک بات اور ہے۔ وہ یہ کہ دیکھو آج کل ایک نیا فیشن چلا ہے کہ میت کو ایک لکڑی کے ڈبے میں سجا کر فلائٹ چارٹر کی جاتی ہے۔ ادھر سے فون آرہے ہیں ادھر سے موبائل پر سارے انتظامات کی تفصیلیں سنائی جارہی ہے۔ بڑی مٹی کو منٹی آواز دیتی رہے۔ اور وہ آخری دموں کو واپس بلانے کے لیے مشین پر ڈال کر، بردستی جلانے کی کوششیں کی جاتی ہیں۔ اس سب کا سوچ سوچ کر تو مرنے کے خیال سے وحشت ہوتی ہے۔ میری چندہ، تم مجھ کو اس خواری سے بچا لینا۔ بس یہیں ہمارا گڑھا کر دینا۔ وہ جو دو گز زمین کا تردد کرنا وہ ہم نے انتظام کر لیا ہے کسی وقت چل کر ہم تم کو وہ سائیٹ بھی دکھا دیں گے۔''

''ارے ارے! بس بھی کرو ابھی سے اتنے آنسو بہاؤ گی تو ہمارے بعد کیا کرو گی کل کے لئے کچھ بچا کر رکھ لو'' تو بڑی آپا آپ ایسی باتیں کر کیوں کر رہی ہیں آپ تو، تو ماڈرن ہوتی تھیں ہر نئی تھیوری ہر نئے طریقے پر سب سے پہلے ادکے کرنے والی۔ آج آپ کیسی باتیں کر رہی ہیں؟

خیر النساء نے کچن سے نکل کر چائے کی ٹرے تخت پر لا کر رکھ دی۔ ساتھ گرم گرم پکوڑے تھے ''اچھا چلو تم چائے تو بناؤ ہمارے لئے بھی بناؤ''۔

جہاں آراء نے نوٹ کیا بڑی آپا پکوڑوں سے گریز کر رہی تھیں۔

''آپ نے پکوڑے نہیں لئے ایک زمانے میں تو آپ کو بہت پسند تھے۔''

''ارے بی بی پسند تو بہت کچھ ہوتا ہے مگر یوں بھی ہوتا ہے کہ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ہماری پسندیدہ چیزیں ہمیں پسند کرنا چھوڑ دیتی ہیں۔'' چائے کا گھونٹ لے کر پیالی پرچ پر ٹکائی۔'' اے جہاں آراء وہ یاد ہے نا کہ رشتوں سے رشتے کا تعین نہیں ہو پا رہا تھا تو ہمارے اور بھائی میاں کے بچوں نے فیصلہ کیا تھا کہ ہم انہیں سینئر سٹیزن کہا کریں گے۔ بس بات یہ ہے کہ جب آدمی سینئر سٹیزن ہو جاتا ہے تو پسند اور ناپسند کا معیار بدل جاتا ہے۔ جو چیزیں اور باتیں پہلے اچھی لگتی ہیں پھر وہی بدل جاتی ہیں جنہیں پہلے لوگ پسند کرتے ہیں وہی بیزار ہو جاتے ہیں۔ اگلے کی صورت دیکھنا گوارا نہیں ہوتی سو بی بی اب ہم بھی سینئر سٹیزن ہوئے'' آنکھوں میں بڑا دکھ اور ملال تھا۔ تکلیف تھا وہ بوجھ جو نہ معلوم کب کب سے دبا دبا کر رکھا تھا۔ اب پھوڑا پھوٹ کر پھوٹ نکلنے کو بے تاب تھا۔ بس وہ آخری بار تھی۔ جب اس تخت پر بیٹھ کر دونوں نے ساتھ چائے پی تھی اور انہوں نے دل کا زخم

کھو لینے کی موہوم اور ناکام کوشش کی تھی۔

(4)

سارے گھر میں بولائی بولائی پھرتی تھیں کبھی کمرے میں کبھی برآمدے میں۔ کبھی برآمدے سے نکل کر لان میں ٹہلنا شروع کر دیتیں۔ لان میں پڑی بنچ پر سر پکڑ کر بیٹھ جاتیں۔ ''یا اللہ میں کیا کروں۔ کہاں جاؤں'' اٹھ کر آپا جی کے بیڈ روم میں جا کر کھڑی ہوتیں۔ ''آپا جی یہ تم نے مجھ پر کیا ظلم کیا مجھ سے وعدہ لے لیا کہ مجھے چھوڑ کر چلی نہ جانا۔ میں نے زبان نہ بھی دی ہوتی تو کیا میں یک و تنہا عورت کو اس طرح کوما میں بے سدھ پڑا چھوڑ کر کہیں جا سکتی تھی؟'' وقت کو تو جیسے پر لگ جاتے ہیں۔ ان کو اس حال میں پڑے دوسرا سال لگ رہا ہے۔ ''یا اللہ میرے اس میں تیری کیا مصلحت ہوتی ہے یوں بندے کو بے دست و پا کر کے سانس کی آمد و رفت کو برقرار رکھ کر۔ بس زندگی کی ایک تہمت لگا کر ہمیں کیا دکھانا چاہتا ہے'' اپنی ہی سوچ پر نادم ہوتیں نماز پڑھنے بیٹھتیں تو عجیب عجیب دعائیں مانگتیں ''اللہ پاک ہمیں معاف کر دینا ہم کون ہیں تیرے کاموں پر اعتراض کرنے والے تو مالک الملک ہے جو چاہے کرے۔ اللہ میاں سچ میں طنز نہیں کر رہی ہوں۔ بات یہ ہے ہمارا شمار بھی تو سینئر سٹیزنز میں ہوتا جا رہا ہے ایسے میں انسان کو اپنی زبان اور اعصاب پر قابو کہاں رہتا ہے'' لے دے کر ایک خیر النساء ہی تو تھی۔ اب اس سے کیا بات کرتیں پر وہ بھی کبھی کہتی۔

''اے باجی ہم کو ایسا جان پڑتا کسی نے ہمار میڈم پر کوئی جادو ٹونا کر دیا ہے۔ ایسا ہے تو یہ تو جادو سے ہی اترے گا۔ کچھ تو......''

گھبرا کر اس کی بات کاٹ دیتی تھیں ''اے خیر النساء ایسی باتیں تو نہ کر دیہ بھی روگ ہے ایک قسم کا غم کھا کھا کر بھی''

''ہاں! باجی! ایک بات بولیں میڈم کو دکھ بھی بہت تھے۔ بڑے جھگڑے ہوا کرتے تھے باپ بیٹے میں۔ بیٹی ماں باپ سے راضی نہیں رہتی تھی پھر بے بی گھر چھوڑ کر نکل گئی کسی غیر ملک کے بندے کے ساتھ۔ پھر بیٹا بھی گھر چھوڑ گیا اور صاحب'' ''اچھا چھوڑو۔ سب اللہ کے حکم سے ہوتا ہے۔ اچھا تم ہم کو چائے پلا دو''۔ اس کو پاس سے اٹھا دیتیں۔

اور وہ بڑی آپا کے پلنگ کے پاس کھڑی سوچ رہی ہوتیں۔ ''پرانی داستانوں اور کہانیوں

میں کوئی کوئی شاہزادی اچھی بھلی چلتی پھرتی سو جاتی ہے سارا سارا دن بے سدھ پڑی رہتی مردے کی طرح۔ رات آتی ہے تو اس کی ماں اس کی خوابگاہ میں کیا دیکھتی ہے کہ بڑے مزے سے اٹھ کر بیٹھی ہے تکیہ لگائے پھل کھا رہی ہے۔ اے اللہ کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ ایک رات ہم ان کی خوابگاہ میں آ دیں تو کیا دیکھیں اچھی بھلی تکیے سے ٹیک لگائے بیٹھی ہیں۔ مگر وہ شاہزادی تو اگلی صبح پھر بے سدھ ہو سکتا ہے نظر کا دھوکا ہو۔"

بھائی بہن جس کو بھی اطلاع دی اس نے یہی کہا۔ "دیکھو ہم فوراً آ کر کریں گے کیا۔ علاج معالجے کی بات ہو تو آدمی بھاگا آئے۔ جو آئے گا ان کو خبر بھی نہ ہوگی اپنا سا منہ لے کر ہی چلا جائے گا کوئی رکے بھی تو کب تک وقت کا تعین تو ہو نہیں سکتا۔ سنا ہے بھائی صاحب کی قید پوری ہونے میں سال لگے گا۔ اب اس وقت تم فارغ بھی ہو اور تمہاری کوئی ایسی ذمہ داری بھی نہیں۔ بس لگی رہو۔" بیٹی لبتہ فون سن کر بہت روئی دھوئی۔ "آپ کو تو پتہ ہے کئی سال سے اکیلی دونوں بچوں کو پال رہی ہوں۔ دیکھیے ہم کچھ کرتے ہیں۔"

(5)

یوں وہ لگی رہیں۔ بڑی آپا کو سوتے میں گئے دوسرا سال لگ رہا تھا کہ ان کے شوہر واپس آ گئے۔ ان کے آنے سے تیسرے دن بڑی آپا نے آخری سانس لی۔ وہ سانس بھی کیا تھی ایک شارہی تھا۔ سانس کا یہ بھی قسمت کی بات تھی کہ ادھر بڑی آپا کی آنکھ بند ہوئی اور ادھر وہ جن کا انہیں انتظار تھا سب جن کو ان کے بعد اپنے مفادات اور حقوق وراثت کے تحفظ کا خیال تھا۔ بہرحال وہ تو ان آخری رسومات کے بعد روانہ ہو گئی تھیں۔ ایک دم اپنے خالی گھر میں جانے کے خیال سے اتنی دہشت ہو رہی تھی کہ سیدھی گھر جاؤں گی تو کیسا لگے گا۔ بھلا کبھی کوئی، ور بھی اپنے گھر سے اتنی دیر غائب رہا ہوگا۔ اب اس تفصیل میں جانا کیا ضرور ہے کہ کہاں گئیں، کیسے گئیں مختصر یہ کہ خوب گھومتی پھرتی آئیں۔ آخری پڑاؤ بڑے ماموں کے پاس ہوا جنھوں نے بڑے اصرار سے فون پر فون کیے تھے۔ "آ جاؤ بیٹا اپنی ماں کے گھر کے آخری فرد کو اپنی صورت تو دکھا جاؤ۔ تم پچھلی دفعہ اماں کے ساتھ آخری بار دلی آئی تھیں تو ہم باہر گئے ہوئے تھے۔" اس بار گئی تھیں تو بڑے ماموں کی سڑک ہو گیا تھا۔ تاہم بات چیت کر لیتے تھے۔ کب کب کی باتیں سناتے رہے چلتے وقت گلے لگا کر بہت روئے۔ ان کے پاس رہ کر لگا کہ وقت

پیچھے چلا گیا ہے۔ بڑے ماموں کے گلے لگ کر خود بھی بہت روئی تھیں (مدت بعد) ورنہ کسی بھی موت پر ایسا نہ کیا تھا بس خشک آنکھیں زرد چہرہ۔ ایک سناٹے کا عالم لئے سارے فرائض ساری رسومات ادا کرتی رہتی تھیں دلی سے اٹاری تک ایسا ہی لگتا رہا تھا جیسے ابھی وہیں بڑے ماموں کی پلنگ کی پٹی سے لگی بیٹھی ہیں۔ ان کی باتوں اور قصوں پر کھل کھلا کر ہنس رہی ہیں۔ بڑی ممانی ضعیفی کے باوجود ان کی پسند کے کھانے اور پکوان تیار کر رہی ہیں۔ تمام راستے یہی خیال رہ رہ کر دل میں خیال آتا رہا غنیمت ہیں۔ یہ سینئر سٹیزن بھی۔ مگر کے دن؟؟ اٹاری سے واہگہ پہنچیں۔ تو ایک دم ہی چونکیں۔ ارے تو ہم لوٹ کے آ ہی گئے۔ خیر سے بدھو ضروری چیکنگ کے بعد ٹیکسی کر کے گھر پہنچیں گیٹ کی بیل خاموش تھی۔ اندر اندھیرا تھا۔ پتہ نہیں اندر زلیخا ہے بھی یا وہ بھی ٹیکسی کے ہارن کے ساتھ گیٹ بجانے کی کتنی ہی آوازوں پر گرتی پڑتی زلیخا ہاتھ میں ایک چھوٹی سی ٹارچ پکڑے آئی۔ گیٹ کی جھری سے منہ لگا کر لرزتی آواز میں پوچھا "کون ہے بھائی؟" زلیخا دروازہ کھولو۔" اس وقت بی بی تم؟" بے یقینی سے پوچھا۔ "ہاں اس وقت آتے آتے دیر ہو گئی زلیخا گیٹ کھولو "اندر آ کر ٹیکسی والے کو رخصت کیا سامان اتارا۔ "زلیخا ابھی تک لوڈشیڈنگ ہو رہی ہے۔"

کوئی جواب دیئے بغیر زلیخا ٹارچ سے روشنی دکھاتی ہوئی آگے آگے چلنے لگی۔

ٹارچ کی ناکافی اور مدھم روشنی میں لوٹ گیا۔ زلیخا پہلے کے مقابلے میں کتنی کمزور نظر آ رہی ہے۔ اس کے سفید بال اس کے سر پر اس طرح کھڑے نظر آ رہے تھے کہ دیکھ کر ڈر لگ رہا تھا۔ "یہ کوئی انسانی وجود ہے۔ یا کوئی " جلدی سے اپنی خام خیالی کو جھٹکا سارا راستہ اگلا برآمدہ اور راہداری اتنی صاف ستھری نظر آ رہی کہ یہ گھر اتنے سال سے خالی پڑا نہ ہو جیسے وہ کہیں گئی ہی نہ ہوں۔ زلیخا نے کمرہ کھول ٹارچ کی مدھم روشنی میں ٹٹول کر شمعدان کر قریب رکھ کر موم بتی جلا دی "زلیخا لائٹ کب آئے گی "بی بی اب ہم تمہارے واسطے کھانا بنائے گا؟" "نہیں زلیخا اگر چائے مل جائے "مل جائے گا بی بی" "یہ لائٹ کس وقت آتی ہے "زلیخا باہر جا چکی تھی۔ وہ اپنے بیڈ پر لمبی لیٹ کر سوچ رہی تھیں "یا اللہ یہ زمان و مکان کا چکر کیا ہے آدمی کی اپنی ہستی اور وجود تو گویا کچھ حقیقت نہیں رکھتی۔ میں اتنے عرصے کی غیر حاضری کے بعد ابھی چند منٹ پہلے ہی اپنے کمرے میں داخل ہوئی ہوں اور مجھے ایسا لگ رہا ہے جیسے کہیں گئی ہی نہیں تھی۔ پر یہ حادثات اور واقعات کا ہجوم

ہے میرے سر تھوڑا چلا آیا ہے۔'' زلیخا چائے کی ٹرے لے کر اندر آئی تو یوں لگا جیسے خیرالنساء بڑی آپا کے تخت پر چائے لا کر رکھ رہی ہے۔'' زلیخا لائٹ کس وقت آ جائے گی''۔ ''بی بی کچھ ٹھیک نہیں جب جا ہے چلی جائے گی جب چاہے گی آ جائے گی۔ اب تم آرام سے چائے پیو اور سو جاؤ۔''

(6)

اگلی صبح غسل خانے میں پانی غائب تھا۔ اتنے عرصہ دوسرے ملکوں گزار کر آئی تھیں۔ بہت ہی زیادہ مایوسی ہو رہی تھی'' زلیخا' پانی بھی نہیں آ رہا ہے۔ تم کیا ٹنکی نہیں بھرتیں؟'' غسل خانے سے باہر نکل کر آئیں بجلی ابھی تک غائب ہے۔ زلیخا ان کا ناشتہ بنا کر لا رہی تھی۔ قریب آ کر بولی'' تم بیٹھے ہم باہر ہینڈ پمپ سے پانی لاتا ہے '' سر پکڑ کر بیٹھ گئیں'' یا الٰہی یہ چکر کیا ہے۔''
جب زلیخا نے بتایا۔'' بی بی تمہارا بجلی کٹ گیا ہے؟'' تو چکرا کر وہیں بیٹھ گئیں۔'' کیا! زلیخا کیا کہہ رہی ہو'' '' ٹھیک بولتا۔ بی بی ''
'' اچھا کب کٹ گیا؟'' '' چھ ماہ سے اوپر جا رہا ہے واپڈا ہم کو بجلی نہیں دے رہا ہے۔''
'' کیوں؟ وجہ؟ کس لئے''۔ بے حد غصہ آ رہا تھا'' تو تم کل رات سے یہ بات مجھ سے کیوں چھپا رہی ہو۔؟''

'' میں سوچا تم اتنی دیر بعد سفر کر کے واپس آیا۔ ایک دم اسی وقت بتایا تو آزار ہو جاؤ گی۔ بڑا پریشانی کا بات ہے۔ چلو ایک رات آرام کر لیا اب بتا دیا۔ اگر ہم تم کو رات کو بولتا تو تم کیا کرتا۔ رات بھر سوچ سوچ کر پریشانی ہی تو ہوتا تھا۔''
'' یہ بھی ٹھیک ہی کہہ رہی ہے''۔
'' مگر میں تو اکرم صاحب کو بل ادا کرنے کو بول گئی تھی۔ دکان کے کرایے سے میرا بل ادا کر دیا کریں گے۔''

'' بی بی کس کی بات کرتا ہے اکرم صاحب تو بے دید دید بندہ ہے۔ جب واپڈا والا آپ کا میٹر اتارنے آیا تو ام اس کے پاس گیا۔ وہ بولا ام نے ٹھیکہ لیا ہے تمہارے ہر مسئلے کا۔ ہم پر کسی بل ول کی ذمہ داری نہیں۔ اور بی بی وہ تو تمہارا دکان بھی کسی کو پگڑی پر دے کر خود باہر چلا گیا۔'' سر پکڑ کر بیٹھ گئیں'' اچھا تو یہ بھی ہو گیا۔'' ہاں ہاں بی بی یہ تو ہو گا۔ اور یہ کہو کہ تم ہم کو وہاں سے پیسہ بھیجتا رہا۔ اگر

اکرم صاحب کو بول جاتیں تو وہ ہم کو بھی بول اٹھا کیا ہم نے تمہارا ٹھیکہ لیا ہے بی بی ہم کو تو لگتا ہے وہ دکان کا اتنے دن کا کرایہ بھی کھا گیا۔ تم بھی تو جا کر اور بیٹھ گیا۔ ہم کو لگتا اب آؤ گی نہیں''۔

''ریحانہ تم کو کیا خبر وہاں جا کر ہم کیسی مشکل میں پھنس گیا۔ تم نے بھی تو چلتے وقت ہمیں ٹوک دیا تھا۔ کہتے ہیں جاتے ہوئے کو ٹوک دو تو اس کا مڑ کر آنا نصیب نہیں ہوتا۔ دو سال بڑی آپا کوے میں پڑی رہیں۔ ہم ان کو اس حال میں کیسے چھوڑ آتے۔''

ایک دم ہی ریحانہ کو خیال آ گیا۔ ''بی بی ام کو بڑا بی بی کا بڑا افسوس ہو گیا آخری بار جب جا رہا تو ہم کو گلے لگا کر بولی زلیخا ہماری بہن کا بہت خیال رکھنا۔ پانچ سو کا نوٹ ہمارے ہاتھ پر رکھا۔'' آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ ''ہاں زلیخا بہت بھاری وقت گزرا ان پر بھی اور ہم پر بھی۔''

(7)

اگلے ہفتہ بھر یہی سوچتی رہی۔ بگڑے ہوئے کاموں میں سے پہلے کس کو نپٹائیں۔ ان کی لین (Lane) سے دو گلیاں چھوڑ کر تیسری گلی میں واپڈا کا سب آفس تھا۔ ایک زمانہ تھا ایک چھوٹی سی شکایت لے کر پیدل چلتی ہوئی پہنچ جایا کرتی تھیں اور اب، اب تو نقشہ ہی بدل گیا تھا۔ ہر لین کے خالی پلاٹوں پر تین تین منزلہ فلیٹ اور کوٹھیاں بن گئی تھیں۔ ایک ایک لین کے اندر دو دو تین تین گلیاں نکل آئی تھیں سیدھے سادے راستے پیچیدہ لگنے لگے تھے۔ نیا آنے والا تو راستہ ہی ڈھونڈتا رہے۔ اور وہ بھی تو اتنے سال کے بعد آ کر نئی ہوئی تھیں پھر بندے کے اپنے اندرون میں چپکے چپکے بے جانے اتنی تبدیلیاں آ جاتی ہیں کہ اپنے کو خود یقین نہ آئے۔ دس قدم چل کر سانس پھول جاتی ہے۔ قدم ساتھ دینے سے انکاری ہونے لگتے ہیں۔ ویسے بھی اتنی تختی اور پریشانی کے باوجود کسی محنت مشقت کی عادی نہ رہی تھیں۔ اب تو یقین ہی نہ تھا کہ انہوں نے اتنے سال اے جی آفس میں ایک اکاؤنٹس افسر کی حیثیت سے کام کر کے کتنی آسانی سے گزار لئے تھے۔ وہ بھی اے جی آفس کی دوسری بھی تیسری منزل کی چڑھائیاں چڑھ کر۔ ذرا اور چلو تو اندر ہی اندر ہونے والی ''رگشت'' مضمحل ہو گئے قوی غالب'' سر اٹھانے لگتی ہے۔ سو یہ سوچ لیا کہ رکشہ کر لیتے ہیں۔ رکشے والا اتنا اناڑی کہ راستوں سے قطعی نابلد کبھی اس گلی میں مڑا جا رہا ہے کبھی اس گلی میں گھسا رہا ہے۔ چونکہ عام سا قد یکی اندر زاور سائز کا رکشا نہیں بلکہ سی این جی کے رکشے کے سٹیرنگ پر ہاتھ تھا اس سے دماغ بھی ساتویں آسمان

پر ذرا لو کا نہیں (انجانی دھیمے لہجے میں) کہ اس نے جھڑک دیا۔ "بزرگ! چپ کر کے بیٹھو۔ تمہارا کام سفر کرنا ہے ہمارا کام تم کو پہنچانا ہے۔" چپ کر بیٹھ گئیں۔ اور اس نے پھر بھٹکنا شروع کر دیا "بھئی بات سنو! پھر صبر نہ ہو سکا تو بولیں۔ "بات سنو!"

"ہاں بولو!" نہایت ہی گستاخی سے جواب دیا۔ "تمہارے ذہن میں کوئی روڈ میپ ہے کہ نہیں؟" "وہ کیا ہوتا ہے؟" "ارے بھئی شہر کے راستوں' گلیوں کا کوئی تصور" "نہیں معلوم کیا بولتا۔ ام تمہارا شہر کا نہیں ہے" "تو تمہارے پاس لائسنس ہے۔ کس نے تم کو لائسنس دے دیا" "ہم کو لیسنس کا ضرورت نہیں ام تو اپنے واقف کار کا رکشہ چلاتا۔ چھٹی کے دو گھنٹہ؟" اب اس سے سر ماری فضول تھی۔

"اچھا پھر ہم کو بتانے دو۔ ہم جدھر بولیں ادھر رکشہ موڑ دو۔ نزدیک ہی ہے۔ ہاں ادھر میڈیکل سٹور ہے۔ سیدھے ہاتھ کو' مڑ!" مگر وہاں میڈیکل سٹور نہ تھا ویڈیو گیمز اور ہم کی دکان آ گئی تھی چار پانچ لڑکے ویڈیو کے سامنے دنیا و مافیہا سے بے خبر کھڑے تھے اسٹور والا ادھر ادھر موبائل گیمیں بیچ رہا تھا۔

"ہاں ہاں یہ جو خالی پلاٹ ہے جس پر کالا گیٹ لگا ہے اس کے ساتھ موڑ دو"۔ مڑا مگر آفس کا بورڈ کہیں نظر نہ آ رہا تھا۔ پریشان ہو گئیں عجیب ویران اور کھنڈر سی ایک کوٹھی نما عمارت کی باؤنڈری وال کے ساتھ ایک برگد کے خاکستری پتوں پر کہیں کہیں زردی اور سبزی کے ملے جلے آثار اس کے زندہ ہونے کی دلیل کے درخت کی شاخیں اتنی بے دردی اور بے ڈھنگے پن سے کٹی ہوئی تھیں کہ وہ پیڑ جو کبھی بڑا چھتنار اور سایہ دار نظر آتا تھا اب تقریباً ایک ٹھنٹھ سا نظر آ رہا تھا۔ باؤنڈری والی دیوار کی اینٹیں جگہ چھوڑ چھوڑ کر نکل گئی تھیں ویرانی اور وحشت سے عمارت آسیب زدہ معلوم ہو رہی تھی۔ "ایسا لگتا ہے آفس یہاں سے چلا گیا کہیں اور" آواز میں مایوسی تھی۔ کدھر ہی نہیں چلا گیا۔ "یہ کیا ہے"۔ رکشے والے نے لمبے چوڑے ویران احاطے کی طرف اشارہ کیا۔ نظر ڈالی ایک طرف بے شمار اسفار اور ان سے متعلق سامان کباڑ کی صورت میں پڑا تھا دو تین کھٹارہ سے ٹرک اور کھمبے کھڑے تھے۔ "ہاں یہی تو ہے" ہچکچاتی ہوئی گیٹ کے اندر گئیں۔ "لگتا ہے آج کوئی چھٹی ہے دن کے گیارہ بجے اور سناٹے کا یہ عالم" آگے بڑھیں برآمدے کا فرش کئی جگہ سے اکھڑ رہا تھا ایک کونے میں تین بندے کھڑے سرگوشیوں میں مصروف تھے ان میں سے ایک جس نے کر کٹروں والی ٹوپی' اگلا حصہ پیچھے کو کیے ہوئے انداز میں سر پر جمائی ہوئی تھی شکل سے گھٹیا کا بندہ نظر آ رہا تھا اس سے سوال کیا "بڑے صاحب کی

طرف بیٹھے ہیں" اگرچہ سامنے والے تینوں کمروں میں سوائے کشادہ سی بھاری بھرکم میزوں اور کرسیوں کے کوئی شخص نظر نہ آرہا تھا۔ وہ بڑی بے اعتنائی سے بولا۔ "کام کیا ہے؟" "کمپلینٹ لکھوانا ہے بجلی کی۔" "ہاں تو ادھر جاؤ نا"۔ اس نے دائیں طرف ایک چھوٹے سے کمرے کی طرف اشارہ کیا۔ یہ کمرہ ہے یا گودام جہاں آڑی ترچھی کرکے ڈالی ہوئی بدرنگ بھدی میزوں کے درمیان بنچیں اور کرسیاں ٹھونسی ہوئی تھیں۔ بے یقینی سے دیکھنے لگیں "یہ کمپلینٹ آفس تو ہو نہیں سکتا۔" پر جب ہی ڈگمگاتی کرسیوں اور بنچوں کے درمیان بغیر استری کئے میلے میلے سے لباسوں میں فرسٹیڈ چہروں اور بجھی بجھی آنکھوں والے چند آدمیوں کو ایک متوسط الحال ضعیف العمر معقول سی خاتون سے الجھتے دیکھا تو قدرے بے اعتباری سے اندر داخل ہوئیں۔ وہ اس بوڑھی خاتون کو مائی، بی کہہ کر ڈانٹنے میں مصروف تھے وہ واقعی آنسوؤں پر آئی ہوئی تھیں اور بار بار کہہ رہی تھیں "تمہارے دفتر کے گیز سے مار مار کر میرے گوڈے ٹوٹ گئے" "تو مائی تجھ سے کہا کس نے ہے گیز ے مارنے کو گھر بیٹھ کسی بیٹے پوتے کو بھیج" اور جب اس نے کہا "بیٹا پوتا ہوتا تو مجھے کیا شوق تھا۔ گیز ے مارنے کا" تو ایک صاحب جن کی ٹنڈ پر نئے بالوں کی کھونٹیاں سی آرہی تھیں اطمینان سے بولے "تو پھر صبر کر کے بیٹھ۔ اللہ صبر کرنے والوں کا ساتھ دیتا ہے۔"

اتنی ساری بحث کے درمیان کسی نے ان کی طرف ایک نظر بھی نہ ڈالی مجبوراً بدرنگ میز پر زور زور سے ہاتھ مار کر متوجہ کیا۔ تو بادل ناخواستہ ایک زیادہ مسے اور ملگجے لباس والے شخص نے ان سے سوال کیا۔ "ہاں تو بزرگو آپ کو کیا مسئلہ ہے؟" اندر ہی اندر جل کر خاک ہوگئیں "مجھ سے زیادہ تو خود بزرگ نظر آرہے ہو۔" مصلحتاً خاموش رہیں اور دھیمے لہجے میں کہا "بجلی کی کمپلینٹ کرنا ہے۔ آپ نے ہماری بجلی کاٹ دی ہے"۔ "اچھا! کیوں؟ کب؟ علاقہ کون سا ہے؟ گھر کا نمبر اور پتہ کیا ہے؟" جیسے سارے سوالوں کے جواب اپنے خیال میں تسلی بخش طور پر دیئے۔ تب وہ خاکستری سے لباس والا بندۂ خاکی مسکرایا اور اپنے دائیں ہاتھ والی ایک چھوٹی سی میز کے ساتھ بیٹھے ہوئے نیم خوابیدہ شخص کی طرف متوجہ ہوا۔ "آپ ان کو کمپلینٹ لکھوا دیں"۔ ان کی طرف مڑ کر دیکھا ایک اور ناقابلِ اعتبار شخصیت اپنے سامنے ایک چھوٹا سا کمپیوٹر لئے آدھے دونوں کہنیاں میز پر ٹکائے کچھ سو رہا تھا کچھ جاگ رہا تھا۔ "کون لکھے گا کمپلینٹ؟" اضطراری طور پر منہ سے نکل گیا۔ "میں لکھوں گا"

''آپ! آپ لکھیں گے؟'' سوال میں حیرت کا عنصر تھا۔ ''لائیے کاغذ میں لکھ دوں۔'' ''کاغذ کی ضرورت نہیں یہ کمپیوٹر لکھے گا۔ ایک کنارہ دی کمپیوٹر نما چیز کی طرف اشارہ کیا۔ ''آپ صرف اس فارم پر اپنا نام، پتہ اور کنزیومر نمبر لکھ دیں۔'' ''وہ بھی لکھ دیا'' فارم پُر ہونے کے بعد اب اس نے کمپیوٹر نما چیز پر انگلیاں چلانا شروع کر دیں غنیمت ہے کہ وہ معلومات فراہم کر رہی تھی کافی دیر توقف کے بعد اس نے ان کی طرف دیکھا۔ آپ کے خلاف تو ''بجلی چوری کے علاوہ بلوں کی ادائیگی کے الزامات ہیں۔'' ''کس کے میرے خلاف! میں تو اتنے عرصے ملک سے باہر رہی ور ابھی ایک ہفتہ پہلے ہی آ کر معلوم ہوا اور بل تو ''

''دیکھیں آپ کے کنکشن سے کاٹیاں ڈال کر بجلی چرائی جاتی رہی ہے آپ کیساتھ تیسرا گھر جو بنا ہے۔ اس کو آپ کے میٹر سے ناجائز طور پر بجلی مل رہی تھی۔ بجلی تو کٹنا ہی تھی'' یہ کہتے کہتے بے رخی سے مڑ کر بیٹھ گیا۔ ''تو اب میرا کیا قصور ہے؟ میرے کنکشن کا کیا بنے گا اور اب کب تک بحال ہو گا؟'' کئی منٹ تک اسی پوز میں بیٹھے رہے اور خلاء میں تکتے رہنے کے بعد ایک ذرا سا مڑ کر یوں گویا ہوا۔ ''بزرگوار لمبا کام ہے۔ پہلے تو نئے کنکشن کی درخواست دینا ہو گی۔ پچھلے بل بھرنا ہوں گے اور یہ کام ایک دم ہی تو نہیں ہوا کرتے۔ کچھ خرچہ بھی کرنا پڑتا ہے'' معنی خیز انداز میں ایک بھرپور نگاہ ڈال کر پھر اسی پچھلے پوز میں بیٹھ گئے۔ ''اچھا تو کب تک نیا کنکشن لگ جائے گا۔'' ان کی جہالت پر حقارت سے مسکرا کر کہا۔ ''آپ ایسا کریں آپ گھر جائیں۔ ایک دو درجن موم بتیاں خرید لیں صبر سے کام لیں۔ اور درخواست داخل کر دیں۔ اور اپنے حق میں دعا کریں اور میرے لئے بھی'' ''ٹھیک ہی تو کہتا ہے۔ اور پھر چارہ ہی کیا ہے؟ سوچا اور باہر نکل آئیں۔ اداسی سے'' اتنے اہم اور خاص آفس کے اجاڑ پن پر نظر ڈالی۔ افسردہ ہوئیں، اتنے سال کئی ملکوں میں گزار آئیں۔ اداروں کو بڑھتے پھلتے دیکھا۔ اس لحاظ سے کہ کتنا کھٹ کام نمٹائے جا رہے ہیں۔ کسی قسم کی شان و شوکت کے بغیر ہی رونق اور چہل پہل نظر آئی پر یہ قبرستانوں والی عبرتناک افسردگی اور جمود ہمارے ہی حصے میں خیر خیر جو بھی ہو۔ ہمیں تو یہیں گزارا کرنا ہے ''ٹوٹے ہوئے خستہ حال گیٹ سے باہر نکلیں تو وہی تازی رکشہ والا گیٹ کے ساتھ رکشہ لئے کھڑا تھا جسے لائسنس کی ضرورت نہ تھی ''چلوں'' رکشے سے باہر نکل کر بولا۔ ''یا اللہ اب یہ کہاں سے آن مرا۔ اب کیسے کام کو ویٹنگ کا دو۔'' ''بھئی ہم

سے تم کو روکا تو نہیں تھا۔ تم کیوں کھڑے رہے''۔ ''نہیں ہم خود ہی کھڑا تھا۔'' ''تمہارا سواری کا نقصان ہوا ہوگا۔'' ''نہیں، ابھی ہمارا رکشہ واپسی کا ٹیم باقی تھا۔ سو ہم آرام کر رہا تھا۔'' ''چلو یہ بھی غنیمت ہے۔ اور تو کوئی سواری گاڑی نظر نہ آ رہی تھی بیٹھ گئیں۔ ادھر ادھر نظر ڈالی۔ آس پاس کی پرانی دکانیں اور مکان غائب تھے نئی نئی منزل دو منزل کوٹھیاں نظر آ رہی تھیں عجیب بات ہے کوٹھیاں پلازے کھمبوں کی طرح جیسے زمین کے اندر سے پھوٹتے چلے آ رہے ہیں اور ادارے حال سے بے حال ہوتے جا رہے ہیں اب رکشہ والا اپنی اس بے ڈھنگی چال پر چل پڑا تھا کبھی ادھر کبھی اُدھر بھٹکنے لگا تھا کہ ایک دم ہی ایک جانب کو مڑ کر رکا تقریباً دو یا تین قد آدم اونچے آہنی گیٹ کے اندر کیبن کے ساتھ کھڑے گارڈ کے قریب جا کر مصافحہ کر کے۔ قل قل دعا دعا میں مصروف ہو گیا۔ وہ ابھی سے واپڈا کے ناقابل اعتبار اہل کار کی صبر کرنے کی ہدایت کی پریکٹس میں مصروف ہو چکی تھیں۔ سو بڑے صبر سے اس کے واپس اسٹیرنگ پر آ کے بیٹھنے کے انتظار میں بیٹھی رہیں۔ یونہی شغلاً آہنی گیٹ کے اندر و باہر نظریں دوڑانا شروع کیں ۔ ساتھ ہی جیسے تحت شعور اور لاشعور کی سطحوں پر جمی تہیں جیسے پگھلنے لگیں ۔

کتنے ہی برس پہلے کی یادوں نے انگڑائی لی ''ارے ۔ ارے یہ تو ان سنگی سے ڈاکٹر خان کی بزعم خود اسٹیٹ والی بلڈنگ نہیں جس کے گراؤنڈ فلور پر بنے کوچوں اور اپارٹمنٹس سے لے کر تیسری منزل تک دو دو کمروں والے فلیٹوں میں ہر نوع کے یوں سمجھ لیں کوسموپولیٹن ہر فرقے اور طبقے کے کرایہ دار مقیم ہوا کرتے تھے۔ جس کی دوسری اور تیسری منزل والوں کا مشترکہ بیت الخلا یا واش روم سترے اسی تنگ زینوں کے خلا میں بنا ہوا تھا۔ واش روم اس لئے کہ اکڑوں بیٹھنے والے فلش کے علاوہ اسی کے ایک جانب ایک مختصر سے واش بیسن کا انتظام بھی تھا۔ اسی طول طویل زینے کی آخری سیڑھی کی نیو کے ساتھ ایک اونچا اور بے حد گھنا ربر پلانٹ کھڑا نظر آتا تھا۔ اسی زینے کی بالائی سیڑھی سے کوئی چار فٹ کے فاصلے پر وہ چھوٹا سا مربع کوٹھری نما کمرہ تھا جس کی صرف ایک چھوٹی سی کھڑکی تھی جس پر بہت پرانی وضع کا لوہے کی سلاخوں والا جنگلہ نصب تھا۔ اچھا اچھا ''ایک جھماکا سا ہوا۔ کئی سال پہلے ماضی کا ایک اور دور بچے شدید علالت کے زمانے میں یہی کوئی پانچ سات سال پہلے ہی کی تو بات تھی جب رشو میاں اور ان کی خطن بیگم بوکھلائے ہوئے آئے بڑے سراسیمہ سے آ کر قالین کے پاس بیٹھ کر آہستہ آہستہ زیر لب گفتگو کرنے لگے (ان کی یہی عادت تھی ذرا سی معمولی بات کو بھی بڑی اہمیت

اور سرگوشی سے زیرِلب ادا کر کے گھمبیر بنا دیتے تھے)۔ جہاں آراء نے چلتے پھرتے کچھ سنا کچھ نہ سنا۔ البتہ نانی اماں کو یہ کہتے سنا" اے رشو میاں تم وہاں کوئی بارہ تیرہ سال سے رہ رہے ہو اور اب کیا ہوا جو" "خالہ بی وہ بارہ تیرہ سال کی چھوڑیے۔ اس سے پہلے جب وہ ہمارے دفتر والوں نے ہم کو دفتر ہی کے ایک حصے میں رہنے کو جگہ دی ہوئی تھی تو ہم اس کمرے کا باقاعدہ کرایہ ادا کرتے رہے تھے۔ ہمارا تالا پڑا رہتا تھا۔ بھلا کیوں؟ وہ اس لئے کہ ہمیں احساس تھا ان چھوٹی پرائیویٹ کمپنیوں کا کیا ٹھیک ہے اور ہماری حیثیت ہی کیا تھی۔ وہ تو مالک نے ازراہِ انسانیت ہمیں چھوٹے موٹے بلوں کی ادائیگی' دفتر والوں کی بروقت حاضری' آنے جانے کا ٹائم دیکھنے پر لگا رکھا تھا"۔ "اے ہاں تو اور کیا تمہاری اس سے آگے اہمیت ہی کیا تھی۔" نانی اماں نے بڑے غرور سے کہا تھا۔ بچارے اپنا سا منہ لے کر رہ گئے تھے" تو اب ان پر ایسی کیا آفت پڑ گئی جو تمہیں کمرہ خالی کرنے کا نوٹس دے دیا۔ پہلے تو تم بڑے مگن تھے بس ہمیں کیا کرنا۔ دو دموں کے لئے یہ چھوٹا سا صاف ستھرا کمرہ بہت ہے۔"" سچی بات یہ ہے خالہ بی کہ ہمیں تو اس کمرے سے ایسا انس ہو گیا ہے کہ چھوڑنے کے خیال ہی سے دل بیٹھنے لگتا ہے اب تو ساتھ والے کمروں میں جو کرایہ دار ہیں سب ہی اپنے کنبے دار لگنے لگے ہیں"۔ "ارے چھوڑو رشو میاں کون سی تمہاری نال گڑی ہے وہاں" نانی کے لہجے میں اتنی حقارت تھی کہ جہاں آراء کا دل لرز گیا۔ نانی کہہ رہی تھیں" دیکھو وکیل جو ہیں ہمارے ساتھ والی کوٹھی میں۔ ان کے بہت کمرے خالی ہی پڑے رہتے ہیں، ان سے کہتی ہوں وہ پچھلے برآمدے کے ساتھ والا کمرہ کرائے پر دے دیں" یہ سن کر وہ ملول سے ہو کر ان کی صورت دیکھنے لگے تھے۔ بیوی کے چہرے پر بھی ہوائیاں چھوٹ رہی تھیں۔ مایوسی سے ہو کر اٹھنے لگے تو اماں جانی نے بسترِ علالت پر لیٹے لیٹے ہی آواز دی۔"اے رشو بھیا کھانا کھا کر جانا بس لگنے ہی والا ہے۔" ان کی بیگم لگیں تکلف کرنے" اے باجی اب جا کر کھا لیں گے کچھ کھچڑی وچڑی چڑھائیں گے۔"

مگر رشو میاں نے آنکھیں دکھائیں" دیکھتی نہیں ہو بیمار ہیں۔ اتنی محبت سے کہہ رہی ہیں۔ چلو کھا کر ہی چلے جاتے ہیں"۔

جہاں آراء نوٹ کرتی رہتی تھیں۔ "خرفے کا ساگ گوشت بیگم تو بڑے شوق سے کھا رہی تھیں مگر رشو میاں متفکر اور غمناک تھے اپنی پسند کا کھانا بھی بددلی سے کھا کر اٹھ کھڑے ہوئے۔ چلتے

چلتے لجاجت سے کہہ گئے "خالہ بی پھر آپ وکیل صاحب سے بات کرلیں۔" ٹھنڈی سانس بھری اور لکڑی کے سہارے چلتے ہوئے نکل گئے اسٹروک بھی تو ہو گیا تھا غریب کو" شانی نے نخوت سے کہا تھا۔ جہاں آرا بیگم بھیگی نگاہوں سے ان کو جاتے دیکھتی رہی تھیں۔

(8)

وکیل صاحب کا کمرہ دیکھ کر۔ آ کچھ نمناک ہوئی۔ ٹھنڈی سانس لی۔ "اس کا تو فرش جا بجا سے ٹوٹ رہا ہے۔ دیواروں کا پلستر جا بجا سے جھڑ رہا ہے آواز یوں نکلی جیسے دل بیٹھا جا رہا ہو۔ اس کم بخت کمرے کی یہ بات ہے۔ فرش اینٹوں کا تو ہے پر دھولو تو یوں سرخ سرخ اینٹیں چمک کرنے لگتی ہیں۔ اور دیواروں کا پلستر بھی خیر آپ ان سے کرایے کی بات کرلیں۔ اب ہم چلتے ہیں۔" وکیل صاحب کے کمرے کی بات یوں نہ بنی کہ وکیل صاحب دو ہزار سے ایک پیسہ کم کرنے کو تیار نہ تھے۔ اس کے چند روز تک رشتوں کی کوئی خیر خبر نہ ملی اب اتنی فرصت کس کو تھی کہ ان کے بارے میں تشویش کرتا۔ یا خیال کرتا کہ کہاں غائب رہے پھر ایک روز یوں نمودار ہوئے جیسے کسی کا خون کرکے یا ڈاکہ ڈال کر آئے ہوں ایک ایک کو دبی زبان سے سمجھایا "کوئی ہمیں پوچھنے آئے تو بتانا نہیں کہ ہم یہاں ہیں۔" بیگم بھی دم بخود اور سہمی ہوئی تھیں۔ شانی کو اس دال میں بہت کالا نظر آ رہا تھا۔ بے چاری سے جرح شروع کردی تو انہوں نے اپنے مخصوص بولے باؤلے انداز میں بتایا "بھئی وہ ڈاکٹر تو مر گئے تھے نا۔ اب ان کی بیٹی بہویں، امریکہ سے آتی ہیں گھر خالی کرو۔ ہمارے کمرے کے تو خاص پیچھے لگی رہتی ہیں اصل میں گھر کیا ساری جائداد بیچ رہی ہیں۔ خود تو کینیڈا میں آباد ہیں ہمیں اجاڑ رہی ہیں یہاں پلازہ بنے گا۔ اور لڑ جھگڑ کر نوٹس دے کر چلی گئیں۔ اب یہ ان کی چھوٹی بہو آئی ہے ایک بلا ہے کہتی تھی کمرہ خالی کرو۔ ورنہ میں خود آکر تمہارا سامان سڑک پر رکھوا دوں گی۔ ہم بھی کمرے کو تالا لگا کر آ گئے ہیں۔ بس ڈرائیور کو منع کردیں ہمارا نہ بتائے کسی کو کہ ہم یہاں ہیں"

تین دن چوروں کی طرح چھپے بیٹھے رہے پھر ایک دوپہر۔ ایک غلغلہ سا تھا۔ ایسا لگ رہا تھا۔ ڈرائیور کا کسی عورت سے جھگڑا اور مباحثہ ہو رہا ہو۔ خود جہاں آرا ہی نے نکل کر دیکھا۔ ایک نہایت سمارٹ اور ماڈرن انداز بلیو جینز اور ٹی شرٹ اور جوگرز میں لڑکی ڈرائیور سے مکالمے میں مصروف تھیں جواب نہایت تیز و تند لہجہ میں ان کو اندر جانے سے روک رہا تھا اور بار بار کہہ رہا یہاں

کوئی بوڑھا بوصیا نہیں آیا۔ برداشت نہیں ہو سکا کہ ایک نہایت مہذب بنج درجے کے اعتبار سے خوش لباسی اور شکل کی حد تک ڈرائیور سے معروف پیکار ہے آگے بڑھیں "فرمایئے آپ کو کس سے ملنا ہے؟" "جی وہ آپ کے کوئی عزیز ہوتے ہیں جن کی ایک پاگل سی بیگم بھی ہیں"۔ اتفاق یہ ہوا کہ بیگم جہاں آراء کی پشت پر ہی آ کھڑی ہوئی تھیں۔ جھپٹ پڑیں۔ "پاگل تو تم ہو جو ہم کو اس گرمی میں سڑک پر نکال کر بیٹھ لینا چاہتی ہو۔" آناً فاناً میں چند تیز تیز جملوں کا مکالمہ شروع ہوا۔ چند ہی جملوں کے بعد خاتون نے ہتھیار ڈال دیے۔ "میں آپ سے بات کرنا ہی نہیں چاہتی وہ کہاں ہیں انکل"۔ یہ کہتے کہتے جہاں آراء کی طرف دیکھا "اندر ہیں آپ اندر آ جائیں یہاں سے تو پاس پڑوس آوازیں جائیں گی" اندر آ گئیں اب انکل سے مذاکرات شروع ہوئے۔ جہاں آراء کا خیال تھا کہ اب مزید چیخ پکار سے واسطہ پڑے گا۔ مگر انکل اندر کر سامنے آئے اپنی فرنچ کٹ سفید داڑھی پر ہاتھ پھیرا چشمہ آنکھوں پر درست طریقے سے جمایا۔ خاتون نے ادب سے سلام کیا۔ "جیتی رہو" اب مذاکرات کا آغاز ہوا۔ "وہ کہنے لگا بی بی میں ایک مہینے سے کوشش میں ہوں کہ میری حیثیت کے مطابق کوئی معقول جگہ ملے تو تمہارا کمرہ خالی کر دوں۔" "آپ جس کرائے میں لینا چاہتے ہیں اس میں تو آپ کو جگہ ملنے سے رہی۔" "اب دیکھو شاید مل ہی جائے۔" "کب تک آپ کو پتہ ہے کہ اگلے ہفتے میری فلائٹ ہے میں اب یہ کام کروا کر ہی جاؤں گی۔ آخر دوسرے لوگ بھی خالی کر رہے ہیں۔" "تو اب میں کیا سڑک پر بیٹھ جاؤں؟ فوراً اپنی بیگم کو لے کر چلو پھر چل کر ابھی خالی کیے دیتے ہیں۔ سڑک پر بیٹھے جاتے ہیں"۔ "تو میں کب کہہ رہی ہوں۔ آپ سینئر سٹیزن ہیں ہم پر آپ کا احترام لازم ہے۔" "جہاں تم رہتی ہو وہاں لازم ہوگا یہاں تو ہم دیکھ رہے ہیں کہ تم ان کو سر پھرا نکالنے پر اصرار کر رہی ہو" شاہ بی بیچ میں بول پڑیں۔ "سر پھرا تو نہیں نکال رہی میں تو ان سے کہہ رہی ہوں کہ جیسے وہاں سینئر سٹیزن اولڈ ہوم میں جا کر آرام سے رہتے ہیں۔ یہ بھی رہ سکتے ہیں وہاں تو لوگ اچھا نہیں سمجھتے کہ بڑے بوڑھے گھروں میں پڑے رہیں" یہ کہتے کہتے اس نے ان کو بھی معترض نظروں سے دیکھا۔ "یہ بتائیں آپ ان کو کیوں نہیں رکھ لیتی۔" غضبناک نظروں سے خاتون کو دیکھتی ہوئی شاہ بی اپنے کمرے میں جا کر بیٹھ گئیں۔ رشو میاں نے چند لمحے تک خاموش رہنے کے بعد اپنی بیگم کو اشارہ کیا۔ اور بولے "یہ لڑکی ٹھیک ہی کہتی ہے چلو بیگم ہم تمہارے ساتھ چلتے ہیں۔ تم مطمئن رہو۔

تمہاری فلاییٹ مس نہیں ہونے دیں گے۔'' جہاں آراء نے اپنے پورچ سے دیکھا وہ بی بی ان کو اپنی گاڑی میں بٹھا کر لے جا رہی تھی۔

اب تائی اماں یعنی تتابی بڑے شیشے سے پان کی گلوری دبائے گلے میں کرے سے باہر آ چکی تھیں اور اپنے مخصوص پر نخوت لہجے میں دردمندی کا ملا جلا تاثر لیے یوں تبصرہ کر رہی تھیں۔ ''اے یہی تو انجام ہونا تھا ایسے سر پھرے پن کا کتنا سمجھایا۔ اے رشو میاں تم بھی ایک فارم بھر دو دیکھو تم ہماری مانو گی آبادی والوں کو پکی رجسٹریاں دی جا رہی ہیں۔ اور گھر بنانے کو پیسہ بھی ملے گا۔ بجلی گیس علاقے میں آ رہی ہے اور رشو بندے نے ہماری ایک نہ سنی۔ اے بھئی۔ ان کے تو دماغ میں اپنے خاندانی پن کا خناس بھرا تھا'' وہ بے زاری سے منہ اٹھا کر بیٹھ گئیں۔ ''کسی کی سنتے ہی کب ہیں۔'' جہاں آراء ان کے پاس ہی تخت پر بیٹھی خاموشی سے ان کے وہ مکالمے یاد کر رہی تھیں۔ جو تائی اماں کے مشوروں کے جواب میں ادا فرمایا کرتے تھے۔ ''ہونہہ سالی' نجو۔ ہم کاہے کا کلیم بھریں ہمارا کیا حق بنتا ہے۔ ہم نے کون سے پاکستان کی خدمت کی ہے۔ کون سا ووٹ دے دیا تھا' اور دیتے بھی کیا ہماری کیا عمر تھی۔ پڑھ ہی تو رہے تھے اور پڑھ بھی خاک رہے تھے۔ روز ہی اسکول سے بھاگ جاتے تھے۔ آموں کے باغ سے کچی پکی امیاں توڑنے'' جب بھی تائی اماں نے ان کو کلیم بھرنے کا مشورہ دیا۔ دراصل وہ میٹرک کی پڑھائی چھوڑ کر پاکستان بننے کی خوشی و سرشاری میں کھوکھرا پار کے راستے پاکستان پہنچے تھے اور بقول خود ان کے یہاں۔ '' آ کر کون سا تیر مار لیا پڑھائی بھی پوری نہ کی۔ جو کوئی پاکستان کی خدمت کرتے'' وہ وقت تو خیر کب کا گزر گیا اب اتنے سالوں بعد تائی نے ان کو خبردار کرنا چاہا کہ'' پلاٹوں کی رجسٹریاں پکی ہو رہی ہیں نئے پلاٹ بٹ رہے ہیں۔ تم بھی فارم بھر دو'' تو وہ نہایت حقارت سے یوں گویا ہوئے۔'' اے چھوڑیے خالہ بی ہمیں سب پتہ ہے ان پلاٹوں کی حقیقت بس یہ سمجھیے ووٹ پکے کیے جا رہے ہیں۔ یہ بھی رشوت کی ایک صورت ہوتی ہے۔ ہم سالے کو رشوت لے کر ووٹ دیں گے اتو بہ کیجیے لعنت ایسے پلاٹ پر ارے ہم نے کون سی نیکیاں کی ہیں کہ یک یہ گناہ بھی اپنے سر لیں۔ ارے دوہرا گناہ ہے یہ تو ایک رشوت میں پلاٹ اور ان سالوں کو ووٹ دے کر'' وہ سخت کبیدہ ہو کر پلاٹ دینے والوں پر مزید دو چار گالیوں سے نوازنے کے بعد وہاں سے اٹھ جاتے تھے۔

(9)

نہایت صبر شکر سے بیٹھ کر رکشہ والے کی واپسی کے انتظار میں بیٹھی اس نے نکور اور شاندار پلازا کی بلڈنگ پر نظر جمائے بیٹھی تھی اور سوچ رہی تھی ارے ابھی تو کل رہا تھا کہ وہی خراب و خستہ بلڈنگ کہ جس نے کئی بدحال خاندانوں کو سر چھپانے کی جگہ دی تھی سامنے ہے اور ابھی وہ غائب اور ۔۔ اور وہ در پلانٹ کیا وہ بھی وہ بھی ۔۔ ہاں بھئی وہ بھی سینئر سٹیزن ہی تو تھا ٹھیک ہے۔ سینئر سٹیزن کو یہ حق نہیں ہوتا کہ وہ ایک ہی جگہ جما رہے۔ کیسا گھنا اور پائدار پلانٹ تھا۔ تیز سبز پتوں کے درمیان ہر موسم میں گلابی گلابی کلے پھوٹتے رہتے تھے۔ رکشے کو ایک جھٹکا لگا۔ نازی رکشے والا اپنی غل غل سے فارغ ہو کر رکشہ میں بیٹھ کر بولا "ہاں اب تم ہم کو رست بولو۔ کدر کو جانا ہے۔ ہمارے پاس ٹیم نہیں ہے جلدی کرلو" ٹھیک ہی تو کہتے تھے رشو میاں یہ سوچتے سوچتے وہ رکشے والے کو اپنی منزل کی راہ بتانے لگی تھی۔

◆◆◆

رزم بلا دم

سمیع آہوجا

اپنے بھٹ کے روبرو۔۔۔!

یک جا تھی۔۔۔!

تندی خشم سے تھوتھنی اُٹھائے پھنکارتی بھوتڑنی۔۔۔؟

اور میں۔۔۔؟

تحیر و سکتے میں بھی پا اُسے دیکھتا ہوں۔۔۔!

انتہائی بے کسی اور مجبوری کا چاروں طرف پھیلا عالم۔۔۔"

کورے گھڑے بلکونی سے دائیں اور بائیں سمتوں سے غیظ و غضب بھری بھوتڑنی پر پھینکے جاتے رہے اور وہ۔۔۔؟

وہ متاثر جی بدن پر گرائے جانے والے گھڑوں کو بدن چھونے سے پہلے ہی ہوا میں ہی تھوتھنی مارتے دائیں بائیں پھوڑتی جا رہی تھی اور گوری سرکار کے ہاتھوں جد امجد کو نوازے ہوئے سر یا پائی تمکنت لبریز اختیار نامے کا گج کلاہ پر گند دار زہر کا گھونٹ بھرتے ہی حلق سے اتارتے بدن کی ساری تپش، ور خونخواری میں لپٹی پھنکاروں کو نکالتے اطراف میں پھیلی جاتی حدت میں اور حدت بھرو دیتا۔۔۔؟

وہ ہر گھڑے کے پھینکنے سے پہلے میری دور طالب علمی کے ایام کی مسحور کن مسکراہٹ اُچھالتے داد طلبی کی خواہش میں لپی پتی آنکھوں کو مٹکاتے چیختے ہوئے گھڑا پھینکنے والوں کو نشانے پر تاک کر نظریں لگانے کا حکم صادر کرتا۔۔۔!

تیوری چڑھی ہتھون کے حکم نامے تکے رہے استحقاری افراد میں تھپیا ختی آواز میں لپٹے ہر

لفظ پر اضطراری بوکھلاہٹ' اور وجود خوف میں بندھا' اور جوابی آواز دہشت سے لرزاں۔۔!

ابتدا میں تو میں استعجاب میں ڈوبا مگر۔۔؟

مگر جب اُبھرا تو میرا دماغ۔۔؟

سوالوں کے جلتے اپلے دھن سے مشتعل۔۔!

مگر دوسرے ہی لمحے میں سارے سوال آنکھوں میں مستوجب حیرت بے اتر پڑے۔۔!

میں کس جنجال میں پھنس گیا ہوں۔۔؟

نام تو تھا شکار کا۔۔؟

اور میں اتنا سنتے ہی یورپی اُمرا کے مشہور گیم کے سراب میں مگن۔۔!

تھا تو میں اسی زمین کی پیداوار' مگر۔۔؟

مگر اک مرہتائی بدیسی رنگ رس میں رنگا مست۔۔!

صبح سے شام تک اُن کی شادابی کے لیے منہمک' اپنا عرق نچوڑتے' نال بناتے' شکوہ بھی

کے اَن لکھے کا تشکر کرتے' اپنے آپ میں مگن' مگر شکار۔۔؟

تو وہ اُمرا کا حسب۔۔!

جو مجھے ٹی وی' یا سینما کی سکرین پر ہی دیکھنے کو ملتا تھا۔۔

خواب میں شکار کی کیف آوری میں شمولیت کا رچاؤ تو ہو سکتا ہے' مگر کھلی آنکھ اور سالم وجود

کے ساتھ کمالاتِ حشمتِ شکار کا حظ اُٹھانے کی مجھے فرصت ہی کہاں۔۔!

سانس لینے کو بھی وہاں رُکوں تو طلبا کا تعلیمی حرج اور میری سالانہ جاب کی پراگرس میں

کمزی دیوار اور کمائے دھن میں کٹوتی۔۔!

شکار تو وہاں۔۔؟

ہمارے جیسے کارمندوں کے لیے بھی تخیل میں گندھا اک خواب ہے۔۔!

اونچی کلاس کی فرصتِ اوقات کی گیم اور دل لبھا کروفر کا دم پخت نظارہ۔۔!

جو وہاں اپنے مقدر میں کہاں۔۔!

بس شکار کا سُنتے ہی رال ٹپک پڑی' اور نجانے کیف سے پھولا سینہ' اتنا کہ۔۔؟

کہ اندر اُٹھے سوال کا در یک نہ کھٹکھٹایا' کہ کون سا شکار۔۔؟

بس تجسس کے گھوڑے پر سوار ہو لیا سنگ۔۔

لیکن اس سارے ستم گر قصے کا اختیار نامہ کیسا۔۔؟

اور ظلم کی زدواری کی گرتی چھت تلے میرا سانس کھینچنا بھی محال۔۔!

بھونڈی سی تو تھتھنی پر گرتا چالیسواں کوڑا۔۔؟

اور جانبِ مقاومت میں ڈُو بدو بلا تکان۔۔؟

کوڑے کھڑے تھوتھنی سے پھوڑتی۔۔!

سوالوں بھری آنکھوں میں طالب علمی کے ایام کے جگر جانی کی محبتوں بھری آواز والد کی گمشدگی کیسی۔۔؟

یہ گدڑا کس جھوٹے کی رو میں آگرا اور کیسی گراں بہ گدی پر۔۔؟

گرد گرد گدا گورستان کے بے آسمان پر جبار نقش عاجزی کیسی۔۔؟

یہ حقیقت۔۔؟

سوالوں بھری آنکھوں بیچ کیس اتھاہ میں کھینچتا گرداب بے نشان' گریۂ چشم دلدل میں دھنسے پھٹے ڈھولوں کے ڈنکے میں ہانکے کے بیگاری کی مجبوریت۔۔؟

سوالوں کی اک اور ست گستی۔۔!

دیارِ بیگار میں فراریت سے آگی بھوک کی دہشت اور موجودہ بجتے تالوں میں کتنا فاصلہ۔؟

دھڑ دھڑ دھڑ دھڑ۔۔!

چاروں ڈھولچیوں کی لگاتار ضربیں ایک کے۔۔؟

دم دمادم۔۔!

لگتا تھا کہ ڈھول ابھی پھٹے کہ پھٹے گر۔۔؟

ڈنکے کی آوازوں پر چھاتی' کانوں کے پردے پھاڑتی' اک جلالی کڑکتی گونج کیسی۔۔؟

اور یہ سوال کیسا۔۔؟

اور یہ سوال آنکھوں اور کانوں میں اُترتا چھیدتا' اک اِک آن بڑھتا' تھیالا ہل وہ پلک جھپک میں کئی منازل مارتا آگے نکلا' اپنے اظہار یہ قہر کے ذرشت رنگوں میں رنگتا' بجتے تیز شور بیم میں رچے شوریدہ و سرکتہ گھنگرو کی ان گھنگرو سے چھڑ یلے' ان گنت کتھاؤں سے 'نئے' آوازوں کے نثر اور سلے کے فاصلوں بیچ ماتروں کی گنتی سے مرصع' تانوں پر رقصاں' اک بھیروال۔۔!

یک دم پوری توانائی میں اپنے پیروں پر اُچھلیں ساری سانسیں' دم بخود۔۔!!

تعلقداری کی بجلی گراتی آواز۔۔؟

بھٹ سے بھوتنی کو نکالنے کے تمام ہنگام کو راکھ کر گئی۔۔!

بھوتنی کی اولاد۔۔!

کیا اپنی ماں کی جگہ پر پہرے دینے آئے ہو۔۔؟

یا مائیوں بیٹھی کی ڈھولکی بجانے ہو کہ وہ مالزادی بھوتنی۔۔؟؟

تمہارے ڈھونگوں کی لوری میں بدمست لیتی' اب تک سو رہی ہے۔۔'

اٹھی اک اک مجھ کی لکیر تمہارے اندر اُتر چکی ہے۔۔!'

ذرا زور لگا کر جگاؤ اپنی ماں کو۔۔!!!

اور میں ششدر۔۔!

آکسفورڈ کی تہذیبی اخلاقیت میں مرصع میرا کلاس فیلو۔۔؟

اور یہ زبان۔۔؟؟

اور اپنے کارندوں سے ایسا برتاؤ۔۔؟؟؟

سوالوں کی بساط پر پھیلے مُہرے پر اُٹھی اُنگلی کی پوچھ گچھ کرتی ارش۔۔؟

سوالوں بھری یخ بستہ آنکھوں میں اچنبھے کا چہرہ دیکھتا انبوہ۔۔؟؟

مانگے جواب۔۔؟

یہاں تمہاری موجودگی کا جواز۔۔؟

اب اس کا جواب میں کیا دوں' وجاہت اور دوستی کے بچھونے کے گداز میں پتہ ہی نہ چلا کہ یہاں ہونا چاہیے تھا یا نہیں' بدیسی مہمان کی پرستش منزل' نہ سمت' با حضور جگر کے پوچھنے کی استطاعت

کہاں 'تعلقہ داری سے یاری کے مقابل مہمان تو اُس کا کیپٹل میں چھ ہزار گز پر عالی شان بنگلہ' ہر نوع چمچماتی گاڑیوں کا فلیٹ' اور ہر ایک کو چلانے والے باوردی شوفر' اندر تعلقہ داری رقبہ سے لائی گئی تربیت یافتہ ملازمین کی فوج' پرگنہ رقبے پر لمبی چوڑی' پُرشکوہ قدیمی حویلی' تمام لوازمات زندگی سے پُر' نوکروں کا اک لشکر' حتیٰ کہ جوتوں کے تسمے باندھنے کھولنے اور دروازے کھولنے کے لیے خدمتگار' چالیس پچاس اعلیٰ نسلوں کے گھوڑوں کا اصطبل' گائے بھینسوں' بھیڑ بکریوں کے نسلوں کے اعتبار سے جدا جدا باڑے' آنکھ کی موہوم دید تک سے بھی دور' خوابوں تک میں پھیلی زرخیز زمینیں' اور اک لمبی چوڑی شکارگاہ سے ہی بہبوت' شکار پر چلنے کی دعوت میں تو مجھ پر کھلا' جیسے بٹیر' تیتر' جنگلی کبوتر' جانگل' مرغابی یا سائبیرین آبی پرندوں کا شکار' جن کا گوشت یورپی فروشگاہوں میں عام دستیاب ہو جاتا ہے' مگر بار بڈ وائیر میں' گھری' اُن کی شکارگاہوں میں داخل ہونے' اور شکار میں اپنی شمولیت' اک خواب تھا' جس کی جوت تعلقہ دار یار نے نصیبوں میں جلا دی' لیکن جب میں اُس کے ساتھ لینڈ کروزر میں بیٹھا تو میری نظر تین کورے گھڑوں' شامیانوں اور آرام دہ کرسیوں اور دیگر لوازمات کے علاوہ مسلح پہرے داروں اور دیگر گھریلو ملازمین کی اک فوج کے ساتھ لدے لدائے پیچھے اک قطار میں کھڑے ٹرکوں پر پڑی' مگر اُن میں سے کوئی شکاری نہیں لگا۔۔

سوال کا پہلا در کھولنے کے لیے حاتم طائی کے آگے کو بُکواہی تھا۔۔!

مگر میں چپ ہی تانے رہا' لیکن میرے سوالیہ چہرے کو تکتے ہی اُس نے مُسکرا کر میری طرف دیکھا' اور باوردی شوفر کے لیے؛ قابلِ فہم الفاظ کے ساتھ رعونت سے سر کو جنبش دی اور ساتھ ہی ایک بٹن کی جنبش سے ڈرائیور اور ہمارے درمیان اک پارٹیشن دیوار کھنچ گئی' اور ساتھ ہی اُس کے سامنے اک مائیک کنٹرول نمودار ہو گیا۔۔

لینڈ کروزر سٹارٹ ہوئی تو وہ مُسکراتے ہوئے میری طرف پلٹا' مگر ہیڈ پکڑنے کے بعد کھنکارتے ہوئے جواب کے لیے منہ کھولا۔۔

یار میرے۔۔'

تمہیں بتایا تھا کہ شکار پر چل رہے ہیں۔۔

اس کی سوالیہ آنکھوں کے ساتھ چہرے کو بھی سوال بنے دیکھا تو میں نے مُسکراتے اثبات

میں سر ہلا دیا۔۔

تم نے چھوٹی بڑی سکرین پر ہر نوع شکار کافی تعداد میں دیکھا ہوگا' مگر ہم جس شکار پر جا رہے ہیں وہ ہتھیار اور بارود کے بغیر ہے۔۔!

ٹرکوں پر لدے کورے گھڑوں کی تصویریں ذہن میں جھلملاتے آپ ہی بجھ گئیں' مگر آنکھیں حیرت میں بجھے سوال میں پھٹ پڑیں۔۔؟

تو کیا جنسی یا جال کے بل شکار ہوگا۔۔؟

نہیں۔۔!

اور فخر و انبساط سے پھولی گردن پر چہرہ پھولا بن گیا۔۔

مگر میرے استفسار کے انکار انکاری چہرکاؤ کے باوجود ٹھنڈے نہ پڑے۔۔

تو پھر کاہے کا شکار۔۔؟

اے حیوانِ ناطق۔۔!

تو اپنی آواز کے سُروں میں حیوانِ مطلق کی شبیہ تراش۔۔!

جھگر۔۔!

ہم سُورنی کے شکار پر جا رہے ہیں۔۔!

تم نے کتوں اور گن سے مسلح گھڑ سواروں کے ہاتھوں سُور کا شکار ہوتے دیکھا ہوگا مگر۔۔؟

ہم بغیر کسی ہتھیار کے یہ گیم کھیلیں گے۔۔!

دنیا بھر میں اک نایاب گیم۔۔'

لینڈ کروزر کھیتوں کے بیچ تنگ گاڑیوں والی کچی راہ پر دھول اڑاتی اسی تیز رفتاری سے رواں تھی' آخری کھیت کنارے پر بے آب اگیاہ رجلا رقبہ سامنے آیا' تو لینڈ کروزر آہستہ ہوتی ہوئی رُک گئی' اور ساتھ ہی ٹرک بھی لینڈ کروزر کی بغل میں گھوم کر کھڑے ہوگئے' یعنی انجن کھیتوں کی جانب اور پشت رستے بنجر کی جانب اور سامنے اونچے نیچے کھوڈوں سے بھرے ٹیلوں کی چڑھائی اور اسی چڑھائی پر جا بجا ہوتیں مٹکیں ڈھونڈتی نظریں' مگر کس کی۔۔؟

ڈرکوں پر ہی ڈر کے افراد کی نظریں۔۔!

چٹیل ویران رقبے سے ہوتی' اُس رقبے کی حد سے اُٹھتیں اوپر چڑھتیں۔۔!

اور پھر پلٹ کر لینڈ کروزر پر جم گئیں۔۔!

ہم دونوں کے اُترتے ہی سب اپنی اپنی سواریوں سے اُترے' لینڈ کروزر پر بھی اُن سب کی آنکھیں اُٹھیں اور اُس کے چہرے پر منجمد سوالوں سے بنے' حکم کی منتظر' معتقد ارکی نظریں کا گز کے دھواں رنگ شیشوں سے نیلوں سے ہوتی ہوئی رہتلے چٹیل کا جائزہ لیتے اُن کی طرف پلٹیں' منہ پر ہاتھ رکھ کر کھنکورا تو منشی نے اونچے نیچے ٹیلوں میں سے ایک اونچے ٹیلے کے بست کی طرف اشارہ کر دیا' تو اُس نے کا گز پر ہی دوربین لگا لی' اور پھر دو جے لمحے دوربین میری جانب بڑھاتے منشی کی جانب سوالیہ انگلی گھمائی۔۔

تو پھر دیر کس بات کی ہے' شامیانے اور قناتیں لگوائیں اور گھڑے والے ٹرک کھوہ سے سو سو گز پیچھے ہی رہیں' تا کہ بھونڈنی کو نکلنے کی جگہ مل سکے اور۔۔؟

میں نے حیرت سے دوربین' نظر ڈگا سر سے ہٹائی اور اُس کا کندھا تھپتھپایا۔۔!

یہ بھونڈنی کیا ہے۔۔؟

اور وہ میرے استفسار پر میری جانب گھوما اور کھلکھلا کر ہنس دیا۔۔

جگر۔۔!

مقامی زبان میں سُورنی کو کہتے ہیں' اور اب کچھ اور نہ پوچھو ورنہ شکار کا چڑھتا نشہ ابھی سے ٹوٹ جائے گا۔۔

اور ساتھ ہی منشی کی کڑکتی آواز گونجی۔۔

وے ڈھولچیو۔۔!

کھوہ تک پہنچو اور نگاڑو وجاؤ۔۔

چلو ہم بیٹھتے ہیں' تپش کافی بڑھ رہی ہے' چل کر ہیڑ پیتے ہیں' اور ان لوگوں کو کُھلا چھوڑ دیں تا کہ ڈھول بجنے سے پہلے یہ اپنے اپنے کام سنوار لیں۔۔!

ابھی مجھے بھونڈنی کا ہی تحیرز پی جکڑ میں لیے ہوئے تھا کہ گھوڑے ہی حیرت زدگی کا سراب

بچھ گیا۔۔

رینٹلے چنبیل رقبے کے ساتھ والے سہاگہ پھرے کھیت میں شامیانے' اور دری پر بچھے قالین اور اُس پر صرف دو آرام دہ صوفہ نما بھاری بھرکم کرسیاں اور ایک طرف لگی قنات کے ساتھ دس بلکی پھلکی فولڈنگ کرسیاں اور ساتھ ہی ایک بڑی ٹیبل پر واٹر کولر اور گلاس' ساتھ ہی سوڈے' وسکی اور لیمن کی گولی والی بھری بوتلیں' ساتھ ہی بہت بڑا بالٹی نما تھرمس' برف کیوب سے بھرا اور ساتھ ہی دوجی ٹیبل پر رکھ دو درجن بیئر کی بوتلوں سے سرتا سر برف سے ڈھکا آئس باکس' اور فروٹ کا سجا تھال۔۔

ہم آرام دہ کرسیوں پر بیٹھے تو باوردی خانسامہ اپنی ناف پر دونوں ہاتھ باندھے' ذرا خمیدہ' لرزیدہ آواز میں مجسمۂ سوال۔۔؟

بیئر یا۔۔؟

پہلے تو تحصیلدار کی نظر میں مَیں تول گیا اور۔۔

اور خواہشوں کا دسترخوان بچھ گیا۔۔!

کچھ تو بول میرے یار۔۔؟

منگا لو جو دل میں آئے۔۔

تو اُس کا چہرا فوری خانسامہ کی طرف گھوم گیا۔۔

بیئر' اور صرف بیئر' مگر انتہائی ٹھنڈی یخ۔۔

خانسامہ نے یخ بیئر کے بھرے گلاس ٹرے میں رکھ کر پیش کیے' گلاسوں سے دو چار لمبے گھونٹوں سے خشک دہن اور حلق تر بھی کر ڈالے مگر وہ مسلسل خاموش' چنبیل رینٹلے رقبے پر اُس کی نظریں انتہائی بھوک اور غضب سے بھریں' اُڑانیں بھرتیں' پار سے ڈھونڈتیں چیلیں' وہاں سے ایک جھونکے میں دونوں چھپیلے پنکھوں کے چیچھا تھیں' ایک ہی زقند میں ٹرک سے اُترتے ڈھولچیوں پر جھپٹیں' جو اپنے ڈھول سنبھالے ٹیلوں کی جانب دوڑ رہے تھے' اور وہاں سے اُدھر' تو کورے گھڑوں سے لدے بیک ہوتے ٹرک جو کھوہ سے مختلف زاویوں پر کوئی دو سو گز کے فاصلے پر جا رکے' اور اُن پر استادہ پانچ پانچ فرد کی کھوہ کا محاصرہ کیے اپنے اپنے زاویوں پر جیسے جو کسی سنگھوں میں اُتر کر شکار کی ڈھونڈ مچاتی چھان پھٹک کرتی نظریں بے مہک بارچوں کی ہوتی مہک کی آس میں شرارے چھوڑتی چیخیں اور

شامیانے کے باہر تیز دھوپ میں تپتے ہوئے زمین میں گڑے بلا جنبش پانچوں مسلح چھریلے ستون پہرے داروں پر بیٹھتے ہی تپش سے جلتیں العطش العطش چیختیں آنکھوں میں واپس گھسیں تو ایک ایک فرد کی حرکات و سکنات کو اپنے عکسی شکنجے میں لیے بیئر کے گلاس پر اتریں، مگر اٹھتا ہوا گلاس خالی دیکھتے ہی بیچ راہ میں رکا، اور چیل آنکھیں یک دم خون آشامی روپ دھارے آوز کے قفس میں مقید خوانسامے پر جھپٹیں، اور ساتھ ہی خالی گلاس پوری قوت سے اُس کے چہرے پر اُچھال دیا، سر پر کسی کڑی ضرب سے گرا ہی چاہتی تھی کہ لرزاں ڈولتے وجود سے بلا آواز اُس کی لوکائی ہوئی دو بیئر کی خالی بوتلوں کی طرف شارہ کر دیا، اور فیشن ناگ کی زہریلی پھنکار سے شامیانہ بھر گیا۔۔

اوئے! حرامزادے خبیث تجو۔۔!

ہر بار ہی بھول جاتے ہو کہ جب تک بھوتنی نہیں نکلتی، تم گلاس بھرتے رہوگے۔۔!

اور میں تو اُترتے کو تختِ دل سوز تلخی سے ہی سینہ سوزاں قفل بند، کیونکہ پہلے ہی سے پرگندار 'یار قدیکی نے سولوں اور بولنے پر چپ کی مُہر ثبت کر دی تھی اور میں دو بے نصف بھرے گلاس پر ہی ہونٹ جمائے چپ چاپ اُس کی مجھ بار روزگار شکاری کھا پوری نظروں کے تعاقب میں تھا کہ۔۔؟

اچانک۔۔؟

ڈھولوں کی ضربوں سے ساری تپش سے جھلستی، بے رس فضا گونج اٹھی۔۔!

دھڑ دھڑ دھڑ دھڑ۔۔

دم دما دم۔۔

بے در پے تند جھنجھنی منتر سے بدلتی تال۔۔

چار ڈھولچی اور اُن کی لگاتار ضربیں ایسی کہ۔۔؟

لگتا تھا کہ ابھی ڈھول پھٹ کر بکھر جائیں گے مگر۔۔؟

دم دما دم۔۔!

اور وہ۔۔؟

چپ ہی قہر آنکھوں کے تل۔۔؟

۔ ایک کونے کھدرے کے معائنے پر بٹنا، بڑی بے اعتنائی سے بیرا اپنے سنگیرہ شکم میں

اُتارتا رہا' لیکن جب ڈھول بجتے ہوئے نصف ساعت گزر گئی اور بھوڈنی باہر نہیں نکلی تو اُس کی آنکھیں۔۔؟

دودھاری تلواریں۔۔!

فوراً اُن کے پیچھے سے شرلو دبدنوں میں آر پار ہو گئیں' اور چپ کے دروازے توڑتے ایسا غُلا کر سارے ملمع چڑھے حجاب میں رنگے لبادے اتر گئے۔۔ وہ چیز کا آدھا بھرا گلاس تالیں پر پھینکے' دونوں ہاتھوں سے رانوں کو پیٹتے' گالیوں کی گوپیاں ہوا میں چلاتے اُٹھ کھڑا ہوا' اور شامیانے سے باہر نکل کر پہیرے واروں کی پشت پر رُکا اور ڈنبے کی آوازوں پر چھائی' کانوں کے پردے پھاڑتی 'اک جلالی کڑکتی گونج کیسی' جو گالیوں کی زبان میں پھٹ پڑی۔۔؟

اور میرے اندر سوال کا اک تیزہ اُترتا چلا گیا۔۔!

مگر یہ سوال کیسا۔۔؟

یہ سوال آنکھوں اور کانوں میں اُترتا چھیتا۔۔!

اک اک اَن بنا 'مٹیالا بال وبے پلک جھپک میں کئی منازل مارتا آگے نکلتا' اپنے اظہاریہ قہر کے درشت رنگوں میں رنگتا' بجتے تیز شور ہیم میں رہتے شور بیدہ سرکہ تھرتے ان گھڑے پتھر بیٹے' ان گنت کتھاؤں سے اَٹے' آوازوں کے سُر اور لے کے فاصلوں بیچ ماتروں کی گتھی سے مرصّع' تالوں پر رقصاں' اک میوسال۔۔!

یک دم پوری ترائی گالیوں کی بوچھاڑ سے اپنے پیروں پر اُچھلی اور ساری سانسیں' دم بخود۔۔!!

تعدداری کھلی کراتی آواز۔۔؟

بحث سے بھوڈنی کو نکالنے کے تمام ہنگام کو راکھ کر گئی۔۔!

بھوڈنی کی اولاد وو۔۔!

کیا اپنی ماں کی تیج پر پیہم سدبیے آئے ہو۔۔؟

یہ مائیں بیٹھی کی ڈھولکی بجارہے ہو کہ وہ فراری بھوڈنی۔۔؟؟

میں مبہوت و حراساں مگر۔۔؟

مگر حراساں کس بات پہ۔۔۔؟؟

ایسی زبان تو۔۔۔؟

تعلیمی ایام میں وہاں' اُس سمیت سارے اکسفورڈین انجولی ایسی تنگ آنکھیں سور بھری' گندی' فحش چھریوں کی دھار کی بولی سے ناآشنا' یہاں کا قدیمی شہروار ہونے کے باوجود سارا گھر ایسی زبان سے نابلد' مگر پرگنہ داروں کی زبان کی ایسی کئی ایک کتھائیں پڑھنے اور سننے کو ہیں۔۔۔

اور اب۔۔۔؟

میں تو خیر مہمان ہوں' اُس کا جگر ہوں تو مجھے کیسا خوف۔۔۔؟

لیکن جب میں وحشتی اور جلن سے راکھ ہونے کی انتہا کو چھو رہا ہوں تو۔۔۔؟

تو کیا۔۔۔؟؟

جب پہر بہ پہر یہ حال ہے تو حالتِ استراحت میں بھوتنی۔۔۔؟

ایسی زبان سنتے اُس کی تو عمر ہی بیت چلی' اور وہ۔۔۔؟

دن دیہاڑ کا معاملہ تھا۔۔۔

وہ لیٹی' اطمینان سے اپنے بچوں کو دودھ پلا رہی تھی' ٹرکوں کی غراہٹ بھٹ کے قریب بند ہوئی اور ٹرکوں سے اُترتے لوگوں کا شور غوغا بھی اُس کے سکون میں کوئی تلاطم نہ برپا کر پایا' جب بھٹ کے قریب ڈھانگا تو بھی اُس کے اندر کوئی ہلچل نہ مچی' لیکن جب ڈھول بجنے بند ہونے کے بعد دور سے گالیوں کی بوچھاڑ کے ساتھ چڑھائی چڑھتے ڈھول بجنے شروع ہوئے تو گہری نیند میں بے چینی سے ہل جل کرتے بچوں کی بیقرار آوازیں نکلیں' تو وہ غصے سے جھنجلا اٹھی' غیظ سے چند بار پھنکاری تو چاروں ڈھولچی وہ بدا کر ڈھول بجانا بھول کر بھاگ کھڑے ہوئے اور ٹھیکیدار کے اشارے پہ پانچوں پہرے داروں نے ٹرکوں کے قریب جا کر دونالی بندوقوں کے رگبار فائر کھول دیے تو وہ جھنجلائی ضرور اور کئی بار پہلو بھی بدلے مگر۔۔۔؟

مگر تھنوں سے ننھی ننھی تھوتھنیوں کے دہانے چپکے ہوئے دودھ چسرتے گہری نیند میں مگن لیکن جب وقفے وقفے کے ساتھ بھاری بھرکم' دو زمینی کلمات خشم و عتاب و غضب بھی کبھی قریب اور کبھی فاصلے سے شروع ہوگئے اور پھر فائروں کے وقفے میں اُس گرج کڑک کے ساتھ کتنی ہی آوازیں

انگلی بھٹ میں ایسی آنے لگیں کہ بچے بلبلانے لگے تو وہ تین بچوں کے دہانوں سے کھینچی' منہ کھڑی ہوئی اور پھنکارتی ڈکارتی بھٹ کے دہانے پر نمودار ہوگئی۔ گالیوں کے طومار اور وقفے وقفے کے فائروں سے بھناتی وہ نیچے اُتر آئی' وہ تو اپنے آپ کو اک شیر سمجھتی تھی' اور مد مقابل آنے کی دعوے دار' ہر معرکے میں دو بدو ہونے کو تیار مگر۔۔۔؟

مگر آج یہ گالیاں۔۔۔؟

اُس کے نام کی اتنی بے حرمتی۔۔۔؟؟

قہر میں پھنکارتی ڈکارتی وہ ان کی طرف لپکی تو۔۔۔؟

تو پہلا کورا گھڑا اُس پر پھینکا گیا اور وہ۔۔۔؟

وہ غصے میں بپھری' اُس کی تھوتھنی سامنے سے ہوا میں دائیں جانب گھومی' اور گھڑے کے ٹوٹنے کا پہلا دھماکا' اور دُور دُور تک بکھرتی کرچیاں' ساتھ ہی دُوجا گھڑا دوسرے ٹرک سے اُچھالا گیا' اور بھوتڈنی پر گرنے سے پہلے ہی ہوا میں تھوتھنی گھومی' اور دھماکے کے ساتھ ہی گھڑے کی بکھرتی کرچیاں۔۔۔!

یہ کیا کر رہے ہو۔۔۔؟

یہ تو جانور پر انتہائی نوعیت کا تشدد ہے۔۔

شدید بے رحمی ہے۔۔۔!

مگر۔۔!

کیا تم نے اسے کبھی تھوتھنی سے پیٹ پھاڑتے دیکھا ہے۔۔؟

میں سخت تشنج میں گھسا ہوا' مگر میرا ہی میں خود بخود ہی سر ہل گیا۔۔!

دیکھا ہوتا تو یہ کبھی بھی تمہارا بے رحمی کا عائد کرتا جُرم نہ ہوتا۔۔'

اس سُورنی ودّلی نے اب تک ہمارے سات آدمی مضروب کیے ہیں۔۔

بڑے ہی کام کے تھے وہ۔۔'

اُن کا قصور کیا تھا۔۔؟

وہ اس کے شکار پر تو نہیں نکلے تھے۔۔

وہ تو ہمارے اس ریتلے چٹیل رقبے کو صاف کر کے کاشت کے قابل بنا رہے تھے

اور یہ۔۔۔؟

یہ ان کے کام میں مزاحم تھی۔۔۔!

کیوں کیوں کیوں۔۔۔؟

کیونکہ وہ اس زمین پر اپنا جدی پشتی حق سمجھتی ہے' یہاں پہلے جنگل تھا' بہت ہی بڑا' اور اسی ٹکڑے کے تین سو گز پیچھے' جہاں اب کھیت ہیں' اک بہت بڑی دلدلی جھیل تھی' ہماری برطانوی سرکار نے ہماری پانچ نسلیں پہلے جنگل کاٹنے اور آبپاشی کے لیے نہر نکالنے کا حق ہمیں دیا' تو سب جانوروں میں سے تو کچھ مارے گئے مگر بیشتر زندہ ہی پکڑے گئے جو ہم نے مختلف ممالک کے زولاجیکل گارڈنز کو اچھے داموں پر نایاب نسلیں ہونے کی بدولت بیچ ڈالے اور آخر میں رہ گئے سؤر۔۔۔!

تو ان میں سے بھی کچھ کو مار ڈالا اور کچھ بھاگ لیے' مگر گنے کی فصل پر بھگوڑے پھر آ دھمکتے ہیں فصلیں اُجاڑنے' کہ انہیں ان زمینوں پر اپنا حق یاد آ جاتا ہے' شروع میں تو ہمارے کافی آدمیوں کا نقصان ہوا مگر اک قدیمی قوم جنہیں ہم سانسی کہتے ہیں' ان کو مفت کی خوراک' تھوڑے بہت اسلحے کے علاوہ' عجیب و غریب کتوں کا لشکر بھی برطانوی سرکار کی جانب سے مفت میں مل گیا' جن سے باغیوں' ڈاکوؤں' لٹیروں کی تلاش میں مدد مل جاتی' بلکہ منہ زور جانوروں کا صفایا کرنے کا اک کامیاب ہتھیار' تو اس ساری جدوجہد کی بدولت جانور کو تو مارنا ہی پڑتا ہے نا' مگر یہ بھونڈنی نجانے کس ہیکڑ کی اولاد ہے کسی طرح ہتھے ہی نہیں چڑھ رہی تھی' آج اپنے پلوٹھی کے بچوں کی بدولت ہتھے چڑھی ہے۔۔

مگر۔۔۔!

تم بس اس جینٹلمین گیم کی لذت لوٹ رہی کے چکر میں نہ پڑو' تمہیں کیا خبر۔۔۔؟

کشاورزی ایسے ہی نہیں ہو جاتی۔۔۔!

گھڑے پھینکنے والے ٹرک سوار۔۔۔؟

بڑے زور شور سے ہر گھڑے پر اُس کا شمار کنندہ نمبر بولتے جاتے' متعلقہ ادارے کیا مجال

کہ تھکن سے ایک لمحہ بھی پلکوں کا چھپرا اپنی آنکھوں پر گرایا ہو، ہر چند رو کی آگے بڑھتی گنتی پر وہ بیئر کی ایک بوتل کھلواتا اور میرا گلاس خالی دیکھتے' استفسار سے سر ہلاتے سوال کرتا اور میرے انکار پر وہ گنتی کی سیڑھیاں آہستہ آہستہ خود بھی گنگناتے اوپر چڑھتا چلا جاتا' اور آنکھوں کے نشانے سے ایک بھی گرتا گھڑا گنتی کی شمار کنندہ چھلنی سے باہر نہ گر پاتا' مگر ستر سے جیسے ہی گنتی اوپر چلی تو اُس نے بوکھلاتے گندی گالیوں کی بوچھاڑ شروع کر دی۔۔!

یہ بھوتنی۔۔!

سو حرامی بیکڑوں ویکڑوں کا تخم۔۔!!

یہ گرتی کیوں نہیں۔۔۔؟

مگر اسی سے گنتی اوپر چڑھی تو وہ جھنجھلا گیا' زور زور سے اپنے جوتوں سے زمین کو کوٹتا دھوسہ بن گیا' اور گالیوں کی تیز تُند گنتی چلی گئی مگر بھوتنی مستقل جمی' تو تھی، ورنہ چھیاسیویں گھڑے سمیت تمام پچھلی گنتی کے گھڑوں کو پھوڑتی رہی۔۔

مگر۔۔؟

مگر ستاسیویں گھڑے کو پھوڑتے ہی بھٹ سے بھوکے بچوں کے رینگتے ہوئے دہانے کی طرف بڑھنے اور بلکنے کی آوازیں آنے لگیں تو وہ ہلکی سی لڑکھڑائی اور اُس پر نقاہت کا غلبہ طاری ہوتے محسوس ہونے لگا' مگر اگلے ہی گھڑے پر پھر سے استقامت پکڑ لی' پچانوے پر اُس کی تھوتھنی کے دہن سے اک مہین سی آہ نکلی اور یک لخت بھٹ کی طرف گھومتے' اک زقند سی بھری مگر ریتلے چٹیل رقبے پر گرتے ہی اُس نے دم توڑ دیا۔۔

مگر نہیں۔۔۔؟

اندر ہی اندر کھولا۔۔؟؟

چپ چپی رات کا کالا' ٹمٹماتے ستاروں کی ہم کلام ہی رہن اوڑھے فاقے کا سزاوار ہوں۔۔۔!

اندر ہی اندر قحبہ خانوں میں آزار و وقار گریہ کرتے میں بجھ گیا ہوں۔۔!!

جانور پر رحم و شفقت کا رکھا جانا تو کہاں گیا۔۔؟

اور نہ ہی تعلقدار سے میں کہیں یا یہاں' کوئی عزاداری کی محفل نہ تھی۔۔

نہ ہی ماتم گناں سینہ کوبی دیکھی۔۔!

مَیں نے ذی الحجہ کے آخری ستواڑے میں جب اُس کی رفاقت میں' کیتھل سے اُس کے پرگنے میں قدم رکھا تو۔۔؟

تو پہلی رات ہی رقص و سرود اور مے خوری سے خالی نہ گئی' حویلی کے مردانہ ساؤنڈ پروف حصے میں واجد علی شاہ کی یاد میں اک پری خانہ بنایا گیا تھا' جو پری وش نازنینوں سے بھرا' گھنگروؤں کی چھاپ اور طبلے سارنگی کے بول ہونٹ میں پیا ساول' نخلستانی چشمے پر پہنچنے کو بے تاب' باہوں سے گلے کا ہار بھی پہنایا گیا' لب و رخسار گلاب کا اک مہکتا چمن' اُس کی سیر بھی فراخ دلی سے ہوئی مگر۔۔۔

مگر سات دنوں میں کل بدنی چمن کا صرف دیدار ہی ہو سکتا ہے۔۔!

یا ایک آدھ گل کی خوشبو کے دریچے سے آتی اک مہکتی ہوا کا جھونکا بدن کو معطر کر سکتا ہے لیکن۔۔۔؟

لیکن اول محرم پر مکمل سناٹا' محرم الحرام کے پہلے عشرے میں اُسے اپنے عالیشان امام باڑے میں سینہ کوبی کرتے دیکھا' مصائب اہلِ بیت سُن کر زار و قطار روتے' سر پیٹتے دیکھا' اول محرم سے خشک فاقہ کرتے اور علم عباس پکڑ کر پیاسے اہلِ بیت کے واسطے سے گڑگڑاتے خیر و برکت کی دُعائیں مانگتے سُنا اور دیکھا' اور یہ بھی مَیں نے ہی دیکھا کیا' کہ بِلک بِلک دیدم' دم نہ کشیدم' کہ اُس کے حکم سے راکھو خاک روب کے دُو بھائیوں اور باپ نے بھوندُلی کی آخری سانسیں ختم ہوتے ہی ٹرک والوں کے ساتھ نعرہ زنی میں شامل' اُسے گھسیٹ کر ٹرک میں پھینک دیا اور۔۔۔

چہ خون اُفتادہ دردن۔۔؟

چھوٹے چھوٹے سے دو نال' "او تھڑے' بھوک سے بلکتے' بند آنکھوں سے چاروں اور تھوتھنیاں گھماتے' بھوندُلی کے بچوں کو بھٹ سے نکالتے دیکھا اور۔۔؟

◆◆◆

خواب

رشید امجد

وہ تاریخ کے اس قبرستان میں دوسری بار آیا تھا، پہلی بار جب وہ مرشد کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش میں نکلا تھا تو ادھر سے گزر ہوا تھا، لیکن یہ سفر ادھورا رہ گیا۔ جڑوں کی تہہ تک پہنچ کر بھی اسے کچھ ہاتھ نہ آیا۔ یہ سفر رائیگاں جہاں سے شروع ہوا تھا، گھوم پھر کر وہیں آ ختم ہوا۔ مرشد اس موضوع پر بات نہیں کرتا تھا، بلکہ اسے یوں لگتا جیسے وہ جان بوجھ کر اس ذکر کو نظر انداز کر رہا ہے۔

"قومیں عروج پر جا کر زوال کے راستے پر کیوں چل پڑتی ہیں" وہ بار بار پوچھتا لیکن مرشد جواب دینے کی بجائے کوئی اور بات شروع کر دیتا، آخر تنگ آ کر اس نے کہا، "میں تاریخ کے قبرستان میں ایک بار پھر جانا چاہتا ہوں۔"

مرشد کچھ دیر چپ رہا، پھر بولا "کیا کرو گے جا کر۔"

"دیکھوں گا کہ یہ عروج و زوال آخر ہے کیا۔"

مرشد نے شانے اُچکائے "تو چلو۔"

ہر قبر کے کتبے پر عروج و زوال کی پوری داستان رقم تھی۔

وہ ایک ایک قبر پر رُکتا، سارا کتبہ پڑھتا۔

"یا سبو تعبیر! یہ کیا اسرار ہے کہ ساری داستانیں ایک ہی ہیں، لیکن کسی نے کسی سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔"

مرشد مسکرایا "عروج ایک نشہ ہے اور نشہ میں عقل کام نہیں کرتی۔"

یا مظہر العجائب! یہ بھی کیا معاملہ ہے کہ بینائی باطن کو تو دیکھ سکتی ہے لیکن قلب کو دیکھنے سے محروم ہے اور قوموں کے فیصلے بینائی کی بنیادوں پر ہوتے ہیں۔ یہ قبرستان بھی کیا عبرت کی جگہ ہے؟

مرشد نے اس کی سوچ پڑھ لی، بولا ''عروج بھی وہی ہے اور زوال بھی وہی، تم نے اس فقیر کی حکایت سنی ہے جس سے ایک عورت نے مدد کی درخواست کی تھی۔

اُس نے نفی میں سر ہلایا۔

ایک غریب عورت نے ایک فقیر سے التجاء کی کہ اس کی بیٹی کے جہیز کے لئے کسی سے کچھ سامان مل جائے۔ فقیر اسے شہر سے باہر ایک دوکان پر لے گیا اور کہا کہ دکاندار سے جو چاہے لے جائے۔ لیکن اپنے لئے کچھ نہ رکھنا۔ عورت نے جہیز کی ہر شے وہاں سے لے لی اور بیٹی کا بیاہ کر دیا۔ ایک دن اسے خیال آیا کہ اپنے لئے بھی کچھ لے لینا چاہیے چناں چہ وہ سال بھر کا غلہ لے آئی۔ اگلے دن دکان غائب ہو گئی۔ کئی دن بعد فقیر نظر آیا تو عورت نے پوچھا وہ دکان کدھر گئی۔ فقیر نے کہا اپنے لئے ذخیرہ کر کے تو نے دکان کھو دی اور سوال کر کے مجھے کھو دیا۔ یہ کہہ کر فقیر غائب ہو گیا۔''

مرشد چپ ہو گیا، وہ کچھ دیر اسے دیکھتا رہا پھر پوچھا ''یہ کیا راز ہے۔''

مرشد ہنسا ''راز یہ ہے کہ فقیر ہی دکاندار تھا، فقیر ہی سامان تھا''

وہ کچھ دیر سوچتا رہا پھر بولا ''قوموں کا عروج بھی فقیر کی طرح ہے۔''

دفعتاً اسے احساس ہوا کہ قبرستان میں وقت نہیں ہے، وہ جس لمحے یہاں داخل ہوئے تھے وہی لمحہ ابھی تک موجود ہے۔

''وقت رُک گیا ہے یا ہم ٹھہرے ہوئے ہیں'' اُس نے مرشد کی طرف دیکھا۔

''وقت کے زمانے زندگی کے ساتھ ہیں، یہاں کوئی زمانہ نہیں'' مرشد بولا۔

''تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو محسوسات و تجربات حواس میں مقید ہیں ان پر عقل کل کا اطلاق درست نہیں۔''

مرشد نے اثبات میں سر ہلایا ''وہ ہمیں ظاہر کر کے خود چھپ گیا ہے، جب ہم چھپ جائیں گے تو وہ ظاہر ہو جائے گا۔''

کچھ دیر خاموشی رہی، پھر وہ بولا ''ان قبروں کی اور ان کتبوں کی حقیقت کیا ہے؟''

''ہر قبر ایک زمانہ ہے اور ہر کتبہ اس زمانے کا چہرہ ہے۔''

''وقت نے انہیں دھندلا دیا ہے۔''

''دو دریا ہیں'' مرشد کہنے لگا ''بظاہر الگ الگ لیکن جو آنکھ رکھتا ہے اس کے لئے دونوں ایک ہیں۔''

''میرے پاس تو آنکھ نہیں۔'' اُس نے تاسف سے مرشد کی طرف دیکھا ''تم بتاؤ کہ میری قبر کہاں ہے اور میرا کتبہ کون سا ہے؟''

''جان کر کیا کرو گے؟'' مرشد نے پوچھا۔

''یہ کہ میں زندہ ہوں یا مردہ۔''

''قبروں کو تلاش کرنے والے زندوں میں نہیں ہوتے'' مرشد نے اس کی آنکھوں میں جھانکا۔

''لیکن میں مردوں میں بھی نہیں'' اُس نے تیزی سے کہا۔

''یہی تمہارا عذاب ہے۔''

عذاب سہتے عمریں بیت گئی ہیں، وہ تاریخ کے اس قبرستان کے بیچوں بیچ کھڑا اپنی قبر اور اس کا کتبہ تلاش کر رہا ہے۔ وقت ایک ماہر گورکن کی طرح ایک تازہ قبر تیار کر رہا ہے اور زمانہ ایک ماہر سنگ تراش کی طرح ایک نیا کتبہ بنا رہا ہے۔

وہ دفنانے کے انتظار میں کھڑا کھڑا شل ہو گیا ہے۔ مرشد جانے کب کا جا چکا ہے۔

◆◆◆

ہاری ہوئی جیت

منشا یاد

ریلوے سٹیشن پر ایسی بھیڑ تھی جیسے آج شہر کی ساری خلقت کو سفر درپیش ہو۔
پلیٹ فارم پر بے شمار بوگیوں والی گاڑی آدمیوں عورتوں اور بچوں سے کھچا کھچ بھری ہوئی تھی اور انجن لگنے کا انتظار کر رہی تھی۔ اس کے پاس واپسی کا ٹکٹ موجود تھا وہ متعلقہ بوگی میں سیٹ نمبر تلاش کر کے کھڑکی کے ساتھ بیٹھ گیا تھا اور حالاں کہ ابھی رخصتی میں چار مہینے پڑے تھے' مگر وہ آنے والے اس لمحے کا تصور کر کے آبدیدہ ہو گیا۔

گاڑی میں سوار ہوتے ہی اس کا ذہن رواں ہو گیا اور بیس بائیس برس پہلے کا وہ دن یاد آنے لگا تھا جب اسے اسی شہر سے اس کی ولادت کی اطلاع ملی تھی۔ اس سے پہلے وہ بیٹے کی پیدائش کی خوشی کا ذائقہ چکھ چکا تھا مگر بیٹی کی پیدائش کی خبر میں ایک اور طرح کی خوشی اور عجیب سا احساس چھپا ہوا تھا جس کی صحیح نوعیت وہ نہ جانتا تھا۔ اسے لگتا جیسے وہ اچانک معزز اور مکمل ہو گیا ہو اس کے سر پہ فضیلت کی دستار بندھ گئی یا جیسے اس پر بہت بڑی ذمہ داری کا بوجھ آ پڑا ہو۔ خوشی کے ساتھ ساتھ آزادی چھننے اور پابندی لگنے کا احساس۔

اسے یاد آیا وہ دن بھر اسی کے بارے میں سوچتا رہا تھا۔ اس کا اصل نام تو جو بہت خوب صورت اور انوکھا ہوگا خوب سوچ سمجھ کر رکھنا ہوگا مگر تب تک اسے کس نام سے پکارا جائے۔ چندا' تارا' رانی۔ گڈی' چھوٹی بے بی' گل' بلی' مانو؟ اس نے کتنے ہی نام سوچے مگر کوئی فیصلہ نہ کر سکا۔ پتا نہیں وہ کیسی ہوگی؟ کس پر گئی ہوگی؟ اسے پیغام براہ راست نہیں ملا تھا اس لیے وہ کچھ پوچھ اور جان نہ سکا تھا وہ کیسی تھی۔ اس کا بیٹا اس کی کاربن کاپی تھا مگر پتا نہیں وہ اپنی تیکھے نقوش والی ماں پر گئی تھی یا اپنے گول

منول سے بھائی پر۔ اس کا دل اسے دیکھنے کو بے تاب ہونے لگا۔ کاش وہ اسے فوراً دیکھ سکتا مگر دفتر سے چھٹی نہیں مل رہی تھی۔ وہ بار بار اس کے چہرے کا تصور کرتا۔ اپنی اور بیوی کی صورتوں کو ملا کر ایک نئی طرح کی تیسری صورت تراشتا مگر زیادہ غور کرنے سے وہ تازہ تازہ تخلیق کیا ہوا چہرہ دھندلا سا جاتا اور کوئی واضح صورت ذہن میں محفوظ نہ رہ پاتی۔ پھر جب کئی روز بعد اس نے اسے لاہور جا کر دیکھا تھا تو پریشان ہو گیا تھا۔ غریب آدمی کے لیے ایسی بیٹی ایک بہت بڑی آزمائش تھی۔

اسے یاد آ رہا تھا کہ کچھ دنوں بعد وہ اپنی ماں کے ہمراہ اپنے گھر آ گئی تھی اور یہ جانے بغیر کہ وہ اپنے باپ کی شفیق گود میں بے معصوم ہنسی کے پھول کھلانے لگی تھی۔ اس کی کلکاریوں سے اس کا دل اور گھر آباد ہو گئے۔ پھر آنگن میں ہر سو اس کی توتلی باتوں کے جگنو اور مسکراہٹوں کی تتلیاں اڑنے لگیں۔ پھر وہ گڑیوں سے کھیلنے اور ان کے بیاہ رچانے لگی اور وہ اس کے لیے طرح طرح کی گڑیاں کھلونے اور ملبوسات لاتا رہتا تھا اور جب وہ باہر سے تھک کر گھر آتا اور وہ ”میلے ابو آ گئے“ کا ورد کرتی، خوشی سے اچھلتی اس کی ٹانگوں سے چمٹ جاتی اس کے کندھوں پر چڑھ جاتی تو سارے دن کی تھکاوٹ لمحہ بھر میں دور ہو جاتی۔ زندگی کی ساری کلفتیں راحتوں میں تبدیل ہو جاتیں اور اس کا گھر محبت کے پھولوں سے مہکنے لگتا۔ کاش وقت رک جاتا اور زندگی اسی طرح بیت جاتی مگر وقت کبھی رکتا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ بڑی ہوتی گئی اور وہ اس کے بچھڑنے اور گھر سے چلے جانے کے غم میں مبتلا رہنے لگے۔ اس کی بیوی بہت ہی گرہستن اور منتظم قسم کی عورت تھی۔

اس نے ابھی سے جب وہ میٹرک میں تھی اس کی رخصتی کی تیاری شروع کر دی تھی اور اسے طعنے دیتی اور یاد دلاتی رہتی تھی کہ اسے بیٹی کی کوئی فکر نہیں تھی۔ وہ اسے کیا بتاتا کہ اس کے بچھڑنے کے خیال سے اس کی نیندیں حرام ہو چکی ہیں (ہائے او میریا ڈاہڈیا ربا۔ کنھاں جمیاں کنھاں نے لے جانیاں) مگر جب وہ سکول اور کالج جاتی رہی جدائی کے خیال کی ناگن جیسے پٹاری میں بند رہی، مگر جس روز وہ بی اے کا آخری پرچہ دے کر آئی وہ رات اس نے زہریلے کانٹوں پر گزاری تھی۔ اس نے اس کے سارے چھوٹے چھوٹے کام اپنے ذمے لے رکھے تھے۔ وہی اسے بتاتی اس کے کپڑے اب میلے ہو گئے ہیں اور دھلائی کے لیے اتار دینا چاہئیں۔ وہ اسی کے مشورے پر عمل کرتا کہ اسے کون سے موقع پر کون سا لباس پہننا چاہیے۔ اس کی پسند کی چیزیں پکاتی، اس کے کپڑے دھوتی، استری کرتی، قمیص کا

ٹوٹا ہوا بٹن لگاتی اور اس کی چیزوں اور کتابوں کو سنبھال کر رکھتی۔ اسے گھر میں جس چیز کی ضرورت ہوتی وہ اسے آواز دیتا۔ اس کی بیوی بڑبڑاتی ''کبھی خود بھی اٹھ کر کچھ کر لیا کرو''

مگر دوسرے ہی لمحے ناز وہ اس کی مطلوبہ چیز لیے سامنے کھڑی ہوتی۔ اس نے سچ مچ اسے کاہل اور نکما بنا دیا تھا۔ وہ اس کے بغیر اپنے گھر کا تصور کرتا تو اسے ہول آتا۔ ایسا لگتا جیسے اسے دیکھے بغیر صبح طلوع نہ ہو گی۔ اس کے ہاتھ کی روٹی کے بغیر بھوک نہ مٹے گی۔ اس کی آواز سنے بغیر چین نہ آئے گا۔ اوٹ پٹانگ باتیں سوچتا اور کرتا۔ ایک بار کہنے لگا

''جب تم اپنے گھر چلی جاؤ گی میں تمہارے گھر کے پاس ہی کرائے کا گھر لے لوں گا اور دن بھر دروازے پر بیٹھا رہا کروں گا۔ کیا پتا تمھیں کب ضرورت کی کوئی چیز منگانا پڑ جائے''۔

اس نے تو یہ بات یوں ہی دل لگی کی خاطر کی تھی مگر وہ پہروں روتی رہی۔

''ابو مجھ سے اتنا پیار نہ کریں۔ میں کیسے جیوں گی''

اس کی بیوی اسے طعنے دیتی ''شادی کا سارا خرچ تو بیٹا کر رہا ہے تم صرف باتیں کیے جاؤ''

یہ ٹھیک تھا کہ اس نے بہن کے جہیز کی تیاری میں خوب ہاتھ بٹایا بلکہ اپنی شادی پس پشت ڈال دی تھی مگر بیٹے کی کمائی میں اس کا بھی تو کچھ حصہ ہو گا۔ آخر اس کی پڑھائی بھی تو اسی کی آمدنی سے ہوئی تھی مگر وہ اسے نیچا دکھانے کا موقع ہاتھ سے جانے دیتی تھی۔ کیا پتا ساری بیویاں جب ان کے ہونہار بیٹے جوان ہو جائیں شوہروں کے ساتھ ایسا ہی سلوک کرتی ہوں۔ اس نے تو اس کی شادی طے کرتے وقت بھی من مانی کی تھی ورنہ وہ ایسے لالچی لوگوں سے کوئی رشتہ نہ جوڑتا اور اب وہ جلد از جلد شادی کے فرض سے سبکدوش ہو جانا چاہتی تھی اور اسی نے اسے شادی کی کوئی قریبی تاریخ مقرر کرنے کے لیے بھیجا تھا مگر اسے فتح محمد کا مطالبہ پورا کرنے کیلئے مزید چار ماہ کی مہلت مانگنا پڑ گئی۔ وہ دل ہی دل میں ڈر رہا تھا وہ ناراض ہو گی اور اسے جلی کٹی سنانے کا موقع ہاتھ آ جائے گا مگر اس نے تہیہ کر لیا تھا کہ وہ روپوں کا انتظام کر کے ہاری ہوئی بازی جیتنے کی ہر ممکن کوشش کرے گا۔ اسے ریلوے اسٹیشن کی چہل پہل میں فتح محمد کی وہ سرگوشی بار بار یاد آئی جو اسے صور پھونکے جانے کی طرح معلوم ہوئی تھی۔

''ہم انتظار کریں گے''

اس نے فتح محمد کے آگے سر جھکا دیا تھا کہ اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا مگر اسے نہیں معلوم تھا وہ اس کا اتنا بڑا مطالبہ کیسے پورا کرے گا۔ اس کے چلے جانے کے کتنی دیر بعد تک وہ زمین میں گڑا رہا اور گھر کی بچی جانے والی چیزوں کی فہرست بناتا رہا۔ جب انجن آ کر گاڑی سے لگا وہ بہت سی چیزیں بیچ چکا اور اب میزان کرنے میں مصروف تھا۔ زور کا دھکا لگنے سے منہ کے بل گرتے گرتے بچا۔ بعض دوسرے مسافر جو غفلت اور بے خیالی میں بیٹھے تھے سیٹوں سے نیچے گر گئے مگر زیادہ تر مسافروں کو یہ دھکا خوش گوار معلوم ہوا اس کا مطلب تھا انتظار ختم ہوا اور منزل کی طرف روانہ ہونے کا وقت قریب آ گیا۔

ہر مسافر کو منزل پر پہنچنے کی جلدی ہوتی ہے اور وہ اپنے سفر کا آغاز دعاؤں سے کرتا ہے۔ بعض دور اندیش اور ہوشیار آدمی اللہ سے اگلے پچھلے سارے گناہوں کی معافی مانگ لیتے اور آئندہ کے لیے توبہ بھی کر لیتے ہیں۔ کیا پتہ یہ آخری سفر ہو اور کوئی حادثہ ہو جائے اور موقع نہ ملے مگر اللہ کو پتا ہوتا ہے۔ کس کس کی نیت میں کھوٹ ہے اور کن لوگوں نے منزل پر پہنچتے ہی سب کچھ بھلا دینا ہے مگر وہ رحیم اور کریم پھر بھی ڈھیل دیتا رہتا ہے۔

رات کا وقت تھا اور سخت سردی پڑ رہی تھی۔ کھڑکیوں کے ٹوٹے ہوئے شیشوں سے ٹھنڈی ہوا کے جھونکے اندر آتے تو مسافر کپکپانے لگتے مگر گاڑی ابھی روانگی کے اسٹیشن سے زیادہ دور نہیں گئی تھی کہ اس کے ڈبے میں آگ لگ گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے شعلے اٹھنے لگے۔ رفتار زیادہ ہونے کی وجہ سے ہوا سے بھڑکی آگ ایک ڈبے سے دوسرے ڈبے تک چلی گئی اور تھوڑی سی دیر میں پوری بوگی دھڑ دھڑ جلنے لگی۔ اب جہاں بڑے بڑے قومی سانحات پیش آنے کے اسباب کا کبھی پتا نہ چل سکا ہو وہاں اس چھوٹے سے حادثے کی کیا حیثیت؟ اس لیے شاید ہی کبھی پتا چل سکے کہ آگ کیسے لگی۔ باہر سے آئی یا اندر سے لگی جیسے کبھی کبھی گھر کو گھر کے چراغ سے آگ لگ جاتی ہے۔ کیا معلوم کوئی چلم الٹ گئی۔ کسی نے سگریٹ بجھانے میں لاپروائی کی۔ کسی نے سردی سے گھبرا کر موت کو گلے لگا لیا۔ کوئی سٹوو یا گیس سلنڈر پھٹ گیا یا کسی نے سامان یا سیٹ کے نیچے بم رکھ دیا تھا۔ ممکن ہے کسی مسافر کے سامان میں جلدی آگ پکڑنے والی کوئی چیز موجود ہو مگر یہ ضروری بھی نہیں۔ کیوں کہ جب ایک بار آگ لگ جائے تو پھر ہر چیز اس کا ساتھ دیتی اور اس کا حصہ بنتی چلی جاتی ہے۔ لوہے جیسی سخت چیز بھی آگ کے

آگے نرم پڑ جاتی ہے بلکہ آگ سے زیادہ جلانے والی چیز بن جاتی ہے۔

آگ لگنے سے ہر ڈبے میں قیامت مچ گئی۔ شور و غل' افراتفری اور نفسا نفسی۔ لوگ ایک دوسرے کو دھکیلتے اور کچلتے ہوئے کھڑکیوں دروازوں کی طرف لپکے۔ سردی اور رات کی وجہ سے زیادہ تر کھڑکیاں' دروازے بند تھے جنہیں کھولنے کے لیے کتنوں کو جانوں کا نذرانہ دینا پڑا۔ دروازے تو پھر بھی کچھ لوگوں کو کچل اور دھکیل کر کھل گئے مگر کھڑکیاں مشکل اور دیر سے کھلیں۔ جس نے بھی کھولنے کے لیے ہاتھ یا سر باہر نکالا اس کا ہاتھ یا سر دھڑ سے الگ ہو کر باہر ہی رہ گیا۔ جس کسی کو آگ ایک بار پکڑ لیتی وہ دوسروں کے لیے بم بن جاتا مگر اس سے بچنے کا راستہ نہ ملتا۔ دھکے لگنے سے چیخیں مارتے لوگ اس کے اوپر آ گرتے اور خود بم بن جاتے۔ کچھ بچے قدموں کے نیچے آ کر کچلے گئے۔ بعض کو ان کی ماؤں نے تب تک اپنے نیچے پناہ دیے رکھی جب تک وہ خود لاشوں کے پہاڑ کے نیچے آ کر دب نہ گئیں یا چولھے کی جلتی لکڑی بن کر جلنے نہ لگیں۔ بعض عورتوں نے بچوں کو چلتی گاڑی سے باہر پھینکنے کی کوشش کی مگر شاید ہی کوئی سالم باہر آ سکا۔ زیادہ تر بچوں کے ٹکڑے ہی باہر گرے۔ جن لوگوں کو باہر دھکیلا یا پھینکا گیا یا جنھوں نے خود چھلانگیں لگائیں ان میں سے بھی بہت کم زندہ بچے۔ کیوں کہ یہ پہاڑی علاقہ تھا۔ دوسرے گاڑی بہت تیز بھاگ رہی تھی۔ جو گرتا یا کودتا سخت زخمی ہو جاتا۔ بعض گاڑی کی لپیٹ میں آ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے اور اگر کوئی گاڑی کے نیچے آ کر کٹنے سے بچ بھی جاتا تو وہ زخمی ہو کر فوراً کچھ دیر بعد سردی سے اکڑ کر مر جاتا۔ بچوں' عورتوں' بوڑھوں اور کمزوروں میں سے اس کے سوا شاید ہی کوئی زندہ بچا ہو۔ زیادہ تر جل کر راکھ ہو گئے یا دوسروں کی لاشوں کے نیچے دب کر راکھ بن گئے۔ اسے یاد ہے بھیڑ اسے روند رہی تھی جب کوئی سخت چیز اس پر گری اور وہ جل کر یا دب کر مرنے سے بچ گیا مگر ناقابلِ بیان حدت کی تاب نہ لا کر بے ہوش گیا۔

اسے ہوش آیا تو کچھ دیر کے لیے وہ فیصلہ نہ کر سکا' زندہ ہے یا مر چکا اور اگلی یا پچھلی کون سی دنیا میں ہے۔ وہ دیکھ سکتا تھا نہ اپنے جسم کے کسی بھی حصے کو حرکت دے سکتا تھا۔ پتا نہیں جسم تھا بھی یا نہیں؟ کیا پتا اب وہ محض روح کی صورت میں باقی بچا ہو اور اس کا حساب کتاب ہونے والا ہو۔ پھر اسے کراہنے والوں کی ایسی باتیں سنائی دیں جیسے جہنم کہیں قریب ہی ہو اور گناہ گاروں کو عذاب دیا جا رہا ہو مگر پھر پچھلے جہان کے آدمیوں جیسی دو آوازیں سنائی دیں۔ وہ حادثے کی انکوائری کی باتیں کر

رہے تھے۔ جس کا صاف مطلب تھا وہ مرا نہیں زندہ ہے مگر شاید ہسپتال میں پڑا اور بہت سی ٹکیوں اور پٹیوں میں جکڑا ہوا ہے۔ جانے نہیں اس کا جسم کس حالت میں ہے اور اس کا زندہ بچنا خوش نصیبی کی بات ہے یا بدنصیبی کی؟۔ اسے ہمیشہ سے اپاہجوں کی سی زندگی جینے سے جس میں آدمی دوسروں کا محتاج ہو بہت ڈر لگتا تھا۔ ایسے جینے کو وہ مرنے سے بدتر سمجھتا تھا مگر کچھ اندازہ ہو رہا تھا کہ اس کے کون کون سے اعضا ساتھ ہیں اور کون سے کٹ گئے۔

اسے اپنے گھر کے لوگ یاد آئے۔ بیٹا جس کی شادی کی خوشی دیکھنے کا اسے بہت ارمان تھا مگر اس نے بہن کی خاطر اسے موخر کر دیا تھا۔ نازو جس کے بیاہ کی تاریخ لینے وہ گھر سے نکلا اور حادثے کا شکار ہو گیا تھا اور بیوی جو ہر وقت جھگڑا کرتی اور اسے نیچا دکھانے کی کوشش میں لگی رہتی تھی مگر جب بھی وہ کہیں چلا جاتا تو کھانا پینا تک چھوڑ دیتی۔ اچانک اسے خیال آیا کہ اس کا سر سلامت ہے کیوں کہ وہ سوچ سکتا اور یاد کر سکتا ہے مگر خدا جانے اس کا چہرہ سلامت ہے یا بگڑ چکا؟۔ بگڑے ہوئے چہرے سے بھی کیا فرق پڑتا ہے۔ ہاتھوں اور پیروں کی سلامتی زیادہ ضروری ہے مگر اسے معلوم نہ تھا وہ ہیں یا نہیں۔ پھر باتیں کرتے ہوئے وہ دونوں آدمی جنہیں پہلے وہ منکر نکیر سمجھا تھا قریب آ گئے۔ وہ شاید ڈاکٹر تھے اور مختلف زخمیوں کو دیکھتے ہوئے اس کے قریب آ رہے تھے۔ یقیناً ان کی گفتگو سے اندازہ ہو سکے گا کہ اس کی حالت کیسی ہے مگر وہ پاس ہی کے کسی مریض سے فارغ نہیں ہو پا رہے تھے۔

''اچھا ہوا'' ایک آواز آئی ''زیادہ سیریس مریضوں کو بڑے ہسپتال بھیج دیا گیا ورنہ بہت پرابلم ہو جاتی''

''ہاں'' دوسری آواز نے جواب دیا ''یہاں تو آب اور خون کا انتظام بھی نہیں تھا''

''خون کا انتظام تو ہو سکتا ہے۔ ابھی صبح کے اخباروں اور نیوز چینلز سے ان کے وارثوں اور پبلک کو حادثے کا پتہ چل گیا ہوگا۔ تم دیکھنا ابھی تھوڑی دیر میں یہاں خون کے عطیات دینے والوں کی بھیڑ لگ جائے گی مگر یار عملہ کم پڑ رہا ہے''

''سنا ہے دوسرے ہسپتالوں سے کچھ سٹاف بلایا گیا ہے۔ شاید دوپہر تک کچھ لوگ پہنچ جائیں''۔

''یار پتہ نہیں چل سکا یہ حادثہ ہوا کیسے؟ سب سے عجیب بات یہ ہے کہ پوری تین بوگیاں جل گئیں اور گارڈ، ڈرائیور اور قریبی مسافروں کو پتہ ہی نہ چلا''

''نہیں یہ ڈرائیور کا بیان ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انجن کا اپنا شور اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ دوسرا

کوئی شور یا چیخ سنائی نہیں دی تیکن گارڈ کا بیان ہے کہ اُسے پتا تو چل گیا تھا مگر وہ جنگل میں گاڑی رکوا کر آگ تو نہیں بجھوا سکتا تھا۔ اس نے جلدی سے جلدی کسی قریبی اسٹیشن پر پہنچنا ضروری سمجھا''

''ایک بھی شاید بتا رہا تھا گاڑی کی تیز رفتاری کی وجہ سے آگ پھیلتی چلی گئی''

''رات کے وقت جلتی ہوئی بوگیوں والی گاڑی کا منظر کتنا عجیب اور خوفناک ہوگا''

''یہ بڑا خوش نصیب ہے اتنے زخموں اور چوٹوں کے باوجود جان بچ گئی''

وہ چونک پڑا۔ وہ اسی کا معائنہ کر رہے تھے۔ یقیناً انھوں نے اسے چھو کر بھی دیکھا ہوگا مگر اسے چھوئے جانے کا بالکل احساس نہیں ہوا تھا۔ یہ سوچ کر وہ دہل سا گیا کہ اس کا جسم بے حس ہو چکا ہے۔ کیا پتا بالکل بیکار ہو چکا ہو۔ پھر انھوں نے کسی تیسرے کو جو آواز سے نرس معلوم ہوئی ہدایت کی کہ وہ اس بات کا خاص طور پر خیال رکھے کہ انجکشن کا اثر ختم ہونے اور ہوش میں آنے کے بعد مریض بے چینی کے عالم میں ہاتھ مار کر سانس کی نالی نہ ہٹا دے۔ اسے یہ جان کر تھوڑا سا اطمینان ہوا کہ کم از کم اس کا ایک ہاتھ ضرور موجود تھا۔

پھر وہ آگے بڑھ گئے مگر اسے ان کی آواز اب بھی سنائی دے رہی تھی۔ ان کی گفتگو سے اسے بہت سی باتوں کا پتا چلا۔ معمولی زخمی ہونے والوں کو مرہم پٹی کر کے فارغ کر دیا گیا تھا۔ مرنے اور شدید زخمی ہونے والوں میں سے جن لوگوں کی شناخت ہو گئی تھی ان کے لواحقین کو اطلاع کر دی گئی تھی۔ بے شناخت لاشوں کو سرد خانے میں رکھوانے کا انتظام ہو رہا تھا اور حکومت کی طرف سے زخمی اور مرنے والوں کے معاوضے کا اعلان ہو چکا تھا مگر یہ سوچ کر اس کے دل کو دھچکا سا لگا کہ اس معاوضے کی نسبت ایک اور چارکی تھی اور یہ کیسا عجیب اتفاق تھا کہ مرنے کے معاوضے کی رقم شیخ محمد کے مطالبے کے عین مطابق تھی مگر قسمت نے یہاں بھی اس کا ساتھ نہ دیا تھا۔

اچانک وہ کسی خیال سے چونک پڑا۔ اس نے ٹانگوں کو ہلانے جلانے کی کوشش کی مگر اسے پتا نہ چل سکا وہ ساتھ تھیں یا نہیں۔ اس نے جسم کو حرکت دینے کی کوشش کی مگر وہ اب تک بے حس پڑا تھا۔ تاہم کچھ دیر کی کوشش کے بعد وہ دائیں ہاتھ میں تھوڑی سی جنبش پیدا کرنے اور آکسیجن کی نالی تلاش کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

◆◆◆

ستونت سنگھ کا کالا دن

یونس جاوید

گورونانک کا جنم دن ہو، بیساکھی کا میلہ یا رنجیت سنگھ کی برسی پر کوئی جشن، بھارت سے جب بھی سکھ جتھے لاہور پہنچتے ہیں تو ان کے دل و دماغ پر مال روڈ، انارکلی، نیلا گنبد یا آس پاس کے علاقے چھائے ہوتے ہیں، یہ علاقے ان کے دل و دماغ کو زیادہ سکون پہنچاتے ہیں یا ان کی زیادہ تر یادیں انہیں علاقوں سے وابستہ ہیں کہ 1947ء میں جاتے سے لاہور اس قدر پھیلاؤ میں تھا ہی نہیں، جسے وہ یاد کرتے۔

اس مرتبہ بھی بیساکھی کے میلے پر آئے جتھوں کا رُخ انارکلی اور نیلا گنبد چوک کی طرف زیادہ رہا۔ وہ دس دس پندرہ پندرہ کی ٹولیوں میں کھڑے ہو کر حسرت بھری نظروں سے آسمان کو چھوتی بلند گروں کی کلغیوں کو تکتے تھے۔ کچھ یاد کرتے تھے۔ نوجوان یوں بھی کم تھے اور جو تھے وہ اس منظر سے لاپرواہ۔ وہ بھارت میں پیدا ہوئے ہوں گے ان کی کوئی یاد لاہور سے وابستہ تھی نہ اس کی ٹھنڈی سڑک سے۔ لہٰذا سب جوان الگ تھلگ ان جذباتی بوڑھے سکھوں اور ان کی حرکتوں کو انجوائے کر رہے تھے حتیٰ کہ وہ چاٹ بھی کھا رہے تھے اور چھابڑی کی لسی پینے میں بھی انہیں کوئی حرج تھا نہ پرہیز اور نہ ہی کسی مسلمان نے انہیں سرو (Serve) کرتے ہوئے کوئی ہچکچاہٹ محسوس کی تھی۔

نیلا گنبد مسجد کے دروازے کے عین بالمقابل کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج (یونیورسٹی) کی تاریخی دیوار کے ساتھ قسم قسم کے جوس نکل رہے تھے وہیں اوتار سنگھ نے مالٹے کا جوس نکلوایا اور اپنے تھیلے سے کانسی کی بٹی نکال کر اس میں ڈلوایا۔ وہ عمر سے اوپر ہونے کے باوجود صحت مند اور اپنی روایت کا پابند تھا۔ جوس پینے کے بعد اوتار سنگھ کے جی میں جانے کیا آئی کہ اس نے ریڑھی والے سے

پوچھا "بھائی جی ! ان بھوں ڈبی بازار کیسے جا سکتا ہوں؟" ریڑھی والا کھل کر ہنسا بولا۔ "سردار جی مجھ سے لبرٹی کا پوچھو، گلبرگ کا پوچھو، اسلام پورہ کا چپہ چپہ پوچھو، اچھرہ کا ہر بازار ہر مارکیٹ پوچھ لو حتیٰ کہ برکت مارکیٹ، ڈیفنس کی وائی مارکیٹ اور سکیاں بنل کا علاقہ پوچھ لو، پر ڈبی بازار، کشمیری بازار، یکی دروازہ نہ پوچھنا حالانکہ میں پیدا تو "کابلی مل کی حویلی" والی گلی میں ہوا تھا مگر اب سارے رشتے شہر سے باہر کے ہیں۔"

اوتار سنگھ کو لگا جیسے اس نے ڈبی بازار کا راستہ پوچھ کر کوئی جرم کیا ہو وہ شرمسار سا ہوا تھا ندامت کے پسینے میں شرابور سڑک پار کرنا چاہتا تھا کہ ایک سائیکل سوار سے ٹکرا گیا دونوں گر ے۔ اوتار سنگھ نے جلدی سے سائیکل سوار کو اٹھایا اور ہاتھ جوڑ کر بولا۔

"واہگورو نے کرم کیا دونوں بچ گئے۔" سائیکل سوار نے زمین پہ بیٹھے بیٹھے کہا "مارنے والے سے بچانے والا بڑا ہے۔" وہ زمین سے اُٹھ ہی نہ سکتا تھا۔ وہ ایک ٹانگ سے محروم انور خاں تھا جو کسی کی مدد سے سائیکل پر سوار ہو جاتا اور ایک ٹانگ سے آدھے پیڈل مار کر دن بھر کا کام نمٹا لیتا۔ اوتار سنگھ نے گہری نگاہ سے انور خاں کو دیکھا اور چونک کر بولا "واہ گورو کی سونہہ تم انور خاں ہو نا؟" انور خاں نے اوتار کو غور سے دیکھا اور ساکت ہو گیا پھر اس کے بول سے پھسلا "اوتار یا تمہاری نشانی ایسی ہے کہ تمہیں ایک سانس کے لیے بھی نہیں بھول سکا" اس نے اپنی کٹی ٹانگ کو پھیلا کر اوتار سنگھ کے سامنے کر دیا۔

بوڑھے اوتار سنگھ کا چہرہ زرد ہلدی ہو گیا۔ اس کے ہاتھ کپکپائے اور گلا رُندھ گیا۔

"میں تیرا گنہگار ہوں انورے رب سچے دی سونہہ تری خاطر بھائیا نے میری ایک ٹانگ ڈانگوں سے تنگ کر کے ناکارہ کر دی تھی۔ اس نے تیری ٹانگ کاٹنے کے ایک دن بعد انصاف کر دیا تھا۔ تو پاکستان میں گرلاتا رہا اور میں اُدھر۔" وہ اٹھا اور لنگڑا کر چل کر دکھاتے ہوئے بولا "یہ دیکھ" انور خاں کی آنکھوں میں آنسوؤں کے چراغ جلنے لگے۔ عمر کے آخری حصے میں دونوں کے دل گداز ہو چکے تھے مگر انور خاں نے کوشش کے باوجود صرف اتنا کہا۔

"کاش تم مجھے نہ ملتے۔" بڈھے انور خاں کے آنسو گالوں پر لڑھک آئے تھے۔

"تم نے تیل کے سوئے سمندر میں آگ لگا دی ہے اوتار یا۔"

وہ لمحہ بھر دبی دبی سسکیوں سے ماضی کے جھروکوں سے دور کہیں جھانکتا رہا پھر کڑوا ہو کر بولا

”اوئے بے ہدیتیا ... تمہارا خاندان تو ہماری زمینوں کی دیکھ بھال کرتا تھا۔ تم مزارعے تھے ہمارے، پیچھے پر بھی کام کیا۔ پر تم نے یہ کیا کیا؟“

”میرے پاس جواب ہوتا تو معافی کیوں مانگتا؟“ اوتار سنگھ نے دوبارہ ہاتھ جوڑ دیے۔

”اوئے پاکستان بن جانے کے بعد؟“ انور خاں کی آواز تواتر سے بلند ہو رہی تھی۔ لوگ جمع ہو کر تماشا دیکھ رہے تھے مگر دونوں کو کسی کی پروا تھی نہ فکر۔ ”تم گاؤں چھوڑ کر پہلی تیر کو ہندوستان کے لیے نکلے تھے اور ہم اپنے پاکستان میں رہتے ہوئے تمہارا نشانہ بنے۔ لاہور کی تحصیل شدرہ میں۔“ رک کر اس نے غصہ اچھال دیا۔

”پچھوریے بے استادیا ...“

غصہ نکل گیا تو انور خاں رو دیا۔ ’اوئے میری ماں نے تجھے بھوری بھینس کا دودھ پلا پلا کر جوان کیا تھا۔ تجھے کچھ یاد نہ رہا۔ بے حیا!؟“

”جو جی میں آئے کہتا جا ... میں تیرا مجرم ہوں۔“ اوتار سنگھ نے پگڑی اتار کر انور خاں کی کٹی ہوئی ٹانگ پر رکھ دی۔ ”تیری معافی سے میری راتوں کی نیند واپس آ جائے گی۔ واہ گورو کے لیے ... رب کے لیے ... بھگوان کے لیے ... ایشور کے لیے ... تمہیں واسطہ پیدا کرنے والے کا مجھے معاف کر دے۔“

وہ آنسو پونچھنے کے لیے کھدر کے کرتے کی آستین استعمال کرتا رہا۔ جب اس میں ٹھہراؤ آیا تو اس نے بات کو آگے بڑھایا۔ ”کئی برس گزر چکے ہیں، راتوں کو ٹہل ٹہل کر تھک جاتا ہوں نیند کو ترستا ہوں۔ دن بھر بیٹھ کے گزار لیتا ہوں۔ کوئی کام نہیں ہوتا۔“ رک کر اس نے کہا ”کیسے ہو کام؟ تیرا پچھتاوا اس ہی میرا پیچھا نہیں چھوڑتا۔“ اوتار سنگھ نے کرپان ننگی کی تو ہر شخص ایک ایک قدم یوں پیچھے ہٹ گیا جیسے ابھی پروار ہونے والا ہو مگر اوتار نے کرپان انور کے سامنے پھینک کر کہا ’اب معاف کر دے یا اسی کرپان سے میرا گلا کاٹ دے۔“ انور خاں پتھریلی نگاہ سے اوتار کو تکتا ہوا بولا۔

”کاش کاٹ سکتا۔“ اس نے آہ بھری تو ایک ہوکا سب کانوں نے سنا۔ انور نے غم آلودہ اور گرجتی آواز میں کہا ”اوئے بجھڑ دیا تو نے میرے سامنے میری بہن کے پیٹ میں کرپان مارا

کہ وہ معصوم بچی کی جیتی جان، اگو وار سے دو ٹک ہو گئی۔" ہجیمتر سال کا بوڑھا انور رو پڑا "تم لوگ جب بھی دیکھو ہو ذمت کے ہو ذمت ہی رہے۔ میرے باپ کے ساتھ کیا کیا تھا تم نے؟" انور خان نے دو منٹ بعد مسکتا رہا جیسے خود کو کیجا کر رہا ہو۔ کہنے لگا "میرے میاں جی نے اپنے پیٹ سے خود خنجر کھینچ لیا تھا اور تیرے حملہ آور بھائی اجیت سنگھ کے پیٹ میں بھونک کر صفیہ کا بدلہ برابر کر دیا اور اپنا بھی۔ نقد و نقد ہونا بھی چاہیے۔ دودھ کا دودھ، پانی کا پانی۔ میرے سامنے اجیت سنگھ کی آنتریں زمین پر آ گری تھیں پھر وہ منہ کے بل گرا تھا اور اسی طرح مٹی میں تڑپ تڑپ کر ٹھنڈا ہوا تھا جس طرح میاں جی محمد شفیق پتہ نہیں تم نے یہ دیکھا یا نہیں۔ مگر میں نے ایک ایک حرکت، ایک ایک منظر دل میں اُتار لیا تھا جیسے میرا دل نہ تھا فلم کا فیتہ تھا" وہ لمحہ بھر رکا رہا سب لوگ، سارا ہجوم یوں منجمد تھا جیسے بائیسکوپ میں منہ دے کر بارہ من کی دھوبن دیکھ رہا ہو۔ پھر انور زندگی ہوئی بوڑھی خراش زدہ آواز میں کہنے لگا "میں نے صفیہ کے دونوں ڈک جوڑ کے کلمہ پڑھا، پڑھتا رہا کہ شاید وہ اُٹھ بیٹھے پر وہ گڑیا سی بے قصور، بے وجہ ہی اس جہان سے اُٹھ گئی "صرف سانس لینے کا انورز کا تھا۔ بولا

"اس کی آنکھوں کا فیروزی پن ابھی تک میری آنکھوں میں نقش ہے باٹھ سال گذر جانے کے باوجود ابھی تک ای لیے تو ابھی تک برچھیاں چل جاتی ہیں کلیجے پر "بڈھا انور خان چپ منہ سے رونا چاہتا تھا مگر اس کی چیخ نکل گئی اور اس نے چانگھر ہو کر زور سے پوچھا "بتا میں کیوں تجھے معاف کروں ؟ کس لیے؟ بول نا؟"

"تو نا کر معافی "اوتار سنگھ اُٹھ کر کھڑا ہو گیا اور بولا "اُٹھ یہ پکڑ "اس نے ننگی کرپان انور کے ہاتھ میں دینے کی کوشش کی۔

"لے کر دے انصاف بدلہ بھی لے لے کلیجہ بھی ٹھنڈا کر لے۔ بہن اور باپ کا بدلہ ہی نہیں……اپنا بدلہ بھی——"

دونوں چپ رہے ہجوم کے ہر چہرے پر سناٹا جم گیا تھا اور نگاہوں میں دھول اُڑ رہی تھی۔ پھر دیر بعد ہمت کر کے اوتار سنگھ بولا "پاگل خانے اُٹھ کے اپنا اور میرا کلیجہ ٹھنڈا کر دے یہ موقع پھر نہ ملے گا دس مرتبہ ننکانے آیا ہوں، چھ مرتبہ بیساکھی کے میلے پر۔ تلاش تیری تھی۔ سوائے تیری تلاش کے لاہور کا ایک دروازہ تک نہیں دیکھا۔ شاید مجھے تلاش اسی وقت کی تھی

جو آج ملا ہے　　اُنھو شار ئے۔"

مجمع، مداری کے تماشے کو چھوڑ کر جانے والا نہ تھا، یہاں تو زندہ تھیٹر ہو رہا تھا۔　ہر شخص دم بخود، تجسس کی دبیز چادر میں لپٹا پتھر بنا تھا۔ نگاہیں، پردہ اٹھنے کی منتظر تھیں، بچے بوڑھے سب سانس روکے بیٹھے تھے۔　کوئی اپنے پاؤں کی مٹی چھوڑنے کو تیار نہ تھا۔　کئی لمحے گزر گئے۔ کوئی حرکت ہوئی نہ اٹھل پھل۔ حالانکہ دونوں ٹوٹ چکے تھے اور اسی باعث دونوں پہ پہلے ہچکی طاری ہوئی اور پھر وہ پھوٹ کر رونے لگے　شروع میں علیحدہ علیحدہ　پھر قریب ہو کر اور اس کے بعد گلے مل کر اور آخر میں لپٹ لپٹ کر کے ہجوم میں اکثر نے اپنی نم آنکھوں کو ہتھیلیوں سے صاف کرنا شروع کر دیا۔ سب ہی کسی نہ کسی زخم سے داغ دار تھے۔ کون تھا جو دکھی نہ تھا۔ سب ہی سسکنے لگے اور اپنے دکھوں پہ رونے لگے اور اس طرح کھل کر　کہ ہچکیاں بندھتے بندھتے شام اُترنے لگی۔ اوتار سنگھ نے ڈھیلی پگڑی کو ایک مرتبہ پھر اتارا اور انور خاں کے اُکلوتے پاؤں پر رکھ دیا۔ پر اس مرتبہ مضبوطی سے انور کا پاؤں بھی دبوچ لیا اور بولا　"معاف کر دو یا قتل، اس کے بغیر تم جا نہیں سکو گے۔"

"کچھ نہ کروں تو؟" انور خاں نے پاؤں جھٹکے سے چھڑا لیا تھا۔ "تو پھر میرے فیصلے پر عمل ہوگا" اوتار　لمحہ بھر رکا رہا پھر کرپان اٹھا کر بولا "ایک وار سے تجھے ختم کروں گا دوسرے سے خود کو بول منظور ہے میرا فیصلہ؟" اوتار کی آواز میں کڑا پن تھا۔

کئی منٹ گزر گئے۔ ہجوم، انجام اور فیصلے کا پتھر سروں پہ اٹھائے تھا۔ سب کے پاؤں من من کے ہو کر زمین میں گڑے تھے۔ سب جیسے بُت ہوں۔ پھر انور خاں نے اشکوں کی دھار کو چہرے سے صاف کیا۔ اوتار سنگھ کی مٹی میں رُلتی ہوئی پگڑی اٹھائی اور مشکل سے اونچا ہو کر اُس کے سر پہ جما دی۔ دونوں کی دھاڑیں کیا اُٹھیں کہ مجمع بھی ایک دوسرے سے لپٹ لپٹ کر سوگوار ہوا اور بکھرے کا

بکھرے اسّی سال کے بڈھوں کو روتے دیکھ کر ہر کوئی ان کے ملال اور پچھتاوے کو سراہ رہا تھا۔ جو بناوٹ اور کھوٹ سے پاک تھا۔

جب سارے لوگ بستی ہوئی بھیڑ میں جذب ہو گئے تو اوتار سنگھ کہنے لگا "رات ہو رہی ہے...... مجھے کیمپ پہنچنا چاہیے۔"

''وہاں کون ہے تجھے اُڈیکنے والا؟'' انور خاں نے اسے بیٹھے رہنے کو اشارہ کیا۔

''اُڈیکنے والا؟'' مسکرا کر اوتار سنگھ کہنے لگا ''اُڈیکنے والا ہی نہیں، پیار کرنے والا، میرے ساتھ عشق کرنے والا۔ مجھ سے بحث کرنے اور لڑنے والا۔ سارے رشتے دل بہار سنگھ میں جڑ گئے ہیں۔ اسی کو ساتھ لایا ہوں۔

''ہیں؟ سچ؟؟ کلم کلا ہی بازاروں میں گھوم رہا ہے اُسے کہاں چھوڑ آیا ہے تو؟''

انور خاں نے اسے گھور کے دیکھا۔

''وہ بھی گھوم رہا ہو گا کہیں۔ بڑا سیر سپاٹے والا ہے۔ بی ایس سی انجینئرنگ کرکے وڈا انجینئر لگ گیا ہے دلی میں۔''

''ڈرتے مر...... مجھ سے ابھی تک نہ ملوایا۔''

''خود کہاں ملا ہوں تجھے ابھی تک؟'' ''چھوا ٹھو چلیئے''۔

انور حیرت سے تکنے لگا ''ڈبی بازار نہیں چلے گا، میرے ساتھ؟''

''پورے اٹھ دن کا ویزہ ہے میرے پاس۔ ڈبی بازار کیا، سب جگہ جاؤں گا۔ پر مجھے اُس بانکے بلے کا خیال ستا رہا ہے۔ مجھے تلاش ہی نہ کر رہا ہو۔ ہاں سچ میرے بغیر اس کا گذارا نہیں ہوتا...... واہگورو جی نے پتہ نہیں کس نیکی کا بدلہ دیا ہے اس دنیا میں۔''

''اچھا سُن کل اس جگہ نہیں ملنا'' انور نے سمجھایا ''بلکہ ملاقات ہو گی لوہاری دروازے ملاں حسین حلوائی کی دکان کے بالکل سامنے جہاں کھیرے بیٹھ کرتے تھے کبھی۔ پورے دو بجے سُن لیا نا؟

''آہو'' اوتار سنگھ نے بڑا سا سر اثبات میں ہلایا اور زور سے ہاتھ جوڑ کے بولا ''ست سری اکال''۔ ''ستے خیراں۔ ہاتی تُنی گذارو''

دونوں بچھڑتے ہوئے خوش بھی تھے سوگوار بھی۔ جب تک اوتار سنگھ انور کو دکھائی دیتا رہا انور خاں نے آنکھ نہ جھپکی۔ جونہی وہ موڑ مڑا تو انور نے آنکھوں پر دونوں ہاتھ رکھ لیے۔

دوسرے دن وہی دھوپ وہی شہر ویسے ہی لوگ۔ مگر اس دن کا روپ ہی انوکھا تھا۔ ستھرا اُجلا اور نیا نیا سا۔ انور خاں نئے کپڑے پہن کر سائیکل کو چمکا کے آیا تھا اور پیچھے کیریئر پہ بیٹھا تھا۔

پرو دیا "لکھ لکھ لعنت۔"

"اس نے نعرہ ہی ایسا لگا دیا تھا کہ سالوں کا کام منٹوں میں ہو گیا۔"

انور خاں نے ٹکڑا لگایا "اسی ایک نعرے نے کام خراب کر دیا تھا "

دل بہار جلدی سے بولا:

"جب تک ہے یہ کرپان
نہیں بنے گا پاکستان

یہی ناں تاؤ جی؟"

"بالکل درست اندازہ ہے تمہارا اس نعرے نے شام سے پہلے پہلے خون خرابا شروع کرا دیا۔ بلڈنگیں جلنے لگیں، کرپانیں چلنے لگیں، چھرے گھونپے جانے لگے بس تارا سنگھ اور اس کے چال چلنے والے جیت گئے۔ ہر پل لاش گرنے لگی، انسان درندے بن گئے۔" انور خاں رو ہانسا ہو رہا تھا۔ اس نے درد سے پھٹتے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے تھام لیا۔

"تاؤ جی، انگریزوں کی چال تو دیکھو "اوپر آسمان کی طرف دیکھ کر دل بہار سنگھ نے جیسے فریاد کی "رہا کیسی قوم انگریز بھیجی تو نے اس دھرتی پر۔ چمڑی گوری بھیتر سے کالی انہوں نے فیصلہ دے دیا کہ سکھ حضرات کرپان ہاتھ میں لے کر آ جا سکتے ہیں کہ یہ ان کی مذہبی ضرورت ہے۔" لمحہ بھر اس نے انور خاں کو سمجھنے کا موقع دیا پھر کہا "خود مسلیب ایک ایچ کی گلے میں ڈالتے ہیں۔ مگر سکھوں کے لیے کرپان پوری چھتیس انچ کی پاس کر دی لہو تو بہنا تھا تاؤ جی میں بحث کرتا ہوں میں بھا پاجی سے کیا میں غلط ہوں؟"

"میں کب کہتا ہوں تو جھوٹا ہے "اوتار نے جلدی سے بول دیا۔

" ٹھیک کہا تم نے" انور خاں نے بھی تائید کی "پوری صدی لہو لہو ہو گئی اتنی بڑی ہجرت دیکھی کسی نے نہ اتنا خون سڑکوں، کھیتوں میں بہا نہ عورتوں کے ساتھ درندگی ہوئی، توبہ توبہ "انور خاں کا گلا یوں رندھ گیا جیسے اسے صفیہ یاد آ گئی ہو ان گنہگار آنکھوں نے یہ کیا منظر نہیں دیکھا، بتا نہیں سکتا۔"

اوتار نے جلدی سے کہا "چھوڑو چھوڑو یہ باتیں اب نہ کرو"

پڑ دیا "لکھ لکھ لعنت۔"

"اس نے نعرہ ہی ایسا لگا دیا تھا کہ   سالوں کا کام منٹوں میں ہو گیا۔"

انور خاں نے ٹکڑا لگایا "اسی ایک نعرے نے کام خراب کر دیا تھا "

دل بہار جلدی سے بولا:

"جب تک ہے یہ کرپان
نہیں بنے گا پاکستان

یہی ناں تاؤ جی؟"

"بالکل   درست اندازہ ہے تمہارا   اس نعرے نے شام سے پہلے پہلے خون خرابا شروع کرا دیا۔ بلڈنگیں جلنے لگیں، کرپا میں چلنے لگیں، چھرے گھونپے جانے لگے   بس تارا سنگھ اور اس کے چال چلنے والے جیت گئے۔ ہر پل لاش گرنے لگی، انسان درندے بن گئے۔" انور خاں رو دہانسا ہو رہا تھا۔ اس نے درد سے پھٹتے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے تھام لیا۔

"تاؤ جی، انگریزوں کی چال تو دیکھو   " اوپر آسمان کی طرف دیکھ کر دل بہار سنگھ نے جیسے فریاد کی   "رہا کیسی قوم انگریز بھیجی تو نے اس دھرتی پر۔ چمڑی گوری   بھیتر سے کالی انہوں نے فیصلہ دے دیا کہ سکھ حضرات کرپان ہاتھ میں لے کر آ جا سکتے ہیں کہ یہ ان کی مذہبی ضرورت ہے۔" لمحہ بھر اس نے انور خاں کو سمجھنے کا موقع دیا پھر کہا "خود صلیب ایک انچ کی گلے میں ڈالتے ہیں۔ مگر سکھوں کے لیے کرپان پوری چھتیس انچ کی پاس کر دی   لہو تو بہنا تھا تاؤ جی، یہی بحث کرتا ہوں میں بھا پاجی سے   کیا میں غلط ہوں؟"

"میں کب کہتا ہوں تو جھوٹا ہے   " اوتار نے جلدی سے بول دیا۔

"   ٹھیک کہا تم نے" انور خاں نے بھی تائید کی "پوری صدی لہو لہو ہو گئی   اتنی بڑی ہجرت دیکھی کسی نے نہ اتنا خون سڑکوں، کھیتوں میں بہا   نہ عورتوں کے ساتھ درندگی ہوئی، توبہ توبہ   " انور خاں کا گلا یوں رُندھ گیا جیسے اسے صفیہ یاد آ گئی ہو   "ان گنہگار آنکھوں نے یہ کیا منظر نہیں دیکھا، بتا نہیں سکتا۔"

اوتار نے جلدی سے کہا "چھوڑو چھوڑو   یہ باتیں اب نہ کرو"

''کیوں نہ کریں بھا یا جی'' دل بہار تڑک کر بولا ... ''یہی باتیں کرنے تو میں آیا ہوں

یہاں، اور آپ بھی سنو... ''تڑک کر اس نے حساب لگایا

''زیادہ کن کا خون بہا؟ کون مرے؟ کون زندہ جلائے گئے؟

سکھ یا مسلم جنہیں وہ ''مُسلے'' کہتے تھے۔'' تڑک کر اس نے کہا'' اُنگلی دینے والوں کا

کیا بگڑا... بولو... بگڑا کچھ؟''

کافی دیر کی خاموشی کے بعد اوتار سنگھ نے کفارہ ادا کرنے کے انداز میں کہا'' ماسٹر تارا

سنگھ نے معافی بھی تو مانگ لی تھی... رو رو کے۔''

''پا پا جی'' دل بہار سنگھ کو جیسے غصہ آ گیا تھا... اونچی اور تیز آواز میں کہنے لگا۔

''ہزاروں معصوم بچے ماؤں کے سامنے اُچھال کر نیزوں میں پروئے گئے۔ ہزاروں

حاملہ عورتوں کے پیٹ چاک کر کے شیطان نے رقص کیا۔ شراب کی بوتلیں ان پر ڈال دیں

پھر آگ... ''تڑک کر اس نے خود کو جمع کیا۔'' لاکھوں معصوم عورتیں کنویں میں کود گئیں یا کر پانوں کے

آگے ریوڑ بن گئیں۔ کنواریوں کی کوکھ میں حرامی بچے بھر دیے اور امن، سکون اور آسودگی دینے والی

چھتوں، جھروکوں، باغوں اور کتابوں کو جلا کر راکھ کرنے کے بعد ماسٹر تارا سنگھ بری ہو سکتا ہے؟ کیوں

بھا یا جی... کیوں تا یا جی؟ ہو سکتا ہے بری؟'' وہ نفی میں سر ہلاتا رہا پھر بولا۔'' واہگورو کا انصاف کرو

تو بری نہیں ہو سکتا کبھی نہیں ہو سکتا۔''

''میں تیرے جتنا پڑھا لکھا نہیں ہوں پتر، غلطی بندہ بشر ہی کرتا ہے۔''

دل بہار چیخ کر بولا ''غلطی''... اتنا چھوٹا لفظ ہے بھا یا جی کہ مجھے بھانبڑ میں جلاتا ہے،

اس بندے بشر تارا سنگھ نے معافی مانگ کے دربار صاحب کے جھوٹے برتن صاف کیے چالیس دن۔

لوگوں کے جوتے سنبھالے اور پاک صاف پوتر ہو گیا؟ یہ انصاف ہے؟؟ یہ جسٹس ہے؟؟''

انور اور اوتار نے نفی میں سر ہلا دیے تو دل بہار سنگھ نے تسلسل جاری رکھا اور بولا'' چالیس

دن برتن دھونے سے پوری لہو بھری صدی کے منہ سے خون کے لوتھڑے تو صاف نہ ہو سکتے بھا یا...

نہ ہو سکیں گے کبھی.....''

''ورنہ... پھوڑے ختم نہ ہو جاتے پتر۔ تو سچا ہے۔'' اوتار نے اس کی تائید کی۔ پہلی

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہندو دُھ پر مسند ترتھ۔" دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا "سب، سکھ اور سور بھوتر جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔"

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا "بس بس بس　　کچھ بھاپے کا خیال ہی کرے　　"

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا　　"بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی　　پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

"تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر" انور نے کہا۔

"اس کلے کے اندر نہیں ہے آگ　　پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔" اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں پھرولتا ہے دن رات　　اور پھر تڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ خوب ہوا۔ اس نے حد کی؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔"

"تاؤ جی　　میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب ترازو ہاتھ میں لے لے، جب تو لے ماشہ رتی پورا تو تبھی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ لے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔" وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا "تاریخ کا علم رکھنا بڑی مشکل بات ہے کاکے　　کیا خیال ہے؟"

"میں تو اک بات جانتا ہوں تاؤ　　" دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گئے آدمی، شہر، پرندے، مگر　　صدر پہوڑ سنگھ　　" دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے جنم پایا، اس دنیا کو کالا نیلا اور بھورنگ کر دیا　　میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں　　بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہندو دُ پر سندھ نرتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کی بولا ''سب، سکھ اور سور بھوتر جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس کچھ بھائیے کا خیال ہی کرے''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا ''معافی کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ بھڑ رہے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات اور پھر تڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ خود ہوا۔ اس سے حد کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔''

''تاؤ جی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تکڑی ترازو ہاتھ میں لے لے جب تو لے ماشہ رتی پورا تو لتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟''

''میں تو اک بات جانتا ہوں تاؤ '' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سوا ہو گئے آدمی، شہر، پرندے، مگر سدر پہاڑ تک '' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھ پن اور ظلم نے جنم لیا اس دنیا کو کالا پیلا اور لہو رنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگرو دا شکر ادا کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہندو ازم پر سعد ترتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دو ٹوک بات کہی بولا ''سب، سکھ اور سور　بھوتر جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے　ورنہ سنہ سینتالیس جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس　کچھ بھائیے کا خیال ہی کر لے　''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیئے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا　''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی　پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پر حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلجے کے اندر نہیں ہے آگ　پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پڑھ رکھا ہے دن رات　اور پھر تڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ خود بولا۔ اس نے حد کی؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔''

''تاؤ جی　میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تک ترازو ہاتھ میں نہ لے، جب تول ماشہ رتی پورا تولنے بے انصاف ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سامنے ساٹھوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے　کیا خیال ہے؟''

''میں تو ایک بات جانتا ہوں تاؤ　'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تو کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گئے آدمی، شہر، پرندے، گھر　صدر پہاڑ تک　'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے جنم لیا اس دنیا کو کالا نیلا اور بدرنگ کر دیا　میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں　بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہنڈرڈ پرسنٹ ٹرتھ۔" دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دو ٹوک بات کی بولا "سب، سکھ اور سور بھوت جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔"

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا "بس بس بس کچھ بھائیے کا خیال ہی کرے"

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیئے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "بھتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

"تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر" انور نے کہا۔

"اس کلجے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔" اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں پھرولتا ہے دن رات اور پھر تڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ خود ہوا۔ اس نے حد کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔"

"تاؤ جی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تک ترازو ہاتھ میں نہ لے، تب تک ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سالوں سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔" وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا "تاریخ کا علم رکھنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟"

"میں تو ایک بات جانتا ہوں تاؤ" دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تنگی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گئے آدمی، شہر، پرندے، مگر صدر پہلا نک" دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھ پن اور ظلم نے جیسر مچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور لہو رنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہندو، مسلمان اور سکھ" پر ستمد نہ تھے۔" دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کی بولا "سب، سکھ اور سور جو چاہیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔"

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا "بس بس بس کچھ بھائیے کا خیال ہی کرے "

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "عزت کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

"تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر" انور نے کہا۔

"اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔" اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں پڑھ رہا ہے دن رات اور پھر تڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ خود ہوا۔ اس نے حد کر دی؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔"

"تاؤ جی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب ترازو ہاتھ میں لے جب تول ماشہ رتی پورا تو لی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔" وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا "تاریخ کا علم رکھنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟"

"میں تو ایک بات جانتا ہوں تاؤ " دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تو کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سوا ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر سمندر پہاڑ تک " دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد ہی جس درندگی، جس گند سے ہن اور قلم نے جیسے بچایا اس دنیا کو کالا نیلا اور بدرنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہندو دُ پر مسلمان ترقی۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کہی بولا ''سب، سکھ اور سور بھوتر جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالیس جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خاں نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس کچھ بھاپے کا خیال ہی کرے''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا ''بھگتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤجی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات اور پھر تڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ غلط ہوا۔ اس نے غلط کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔''

''تاؤجی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب ترازو ہاتھ میں لے لے جب تو لے ماشہ رتی پورا تو تبھی ہے انصاف ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا علم رکھنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟''

''میں تو اک بات جانتا ہوں تاؤ'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تکی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گئے آدمی، شہر، پرندے، شجر صدر پھوڑ تک'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھے پن اور ظلم نے جنم لیا اس دنیا کو کالا نیلا اور بدرنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے کبھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہندو دُ پر سعد ترتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دو ٹوک بات کی بولا ''سپ، سکھ اور سور　　بھوتر جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے　　ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس　　کچھ بھاپے کا خیال ہی کر لے　　''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیئے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا　　''بنتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی　　پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلّے کے اندر نہیں ہے آگ　　پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات　　اور پھر تڑکے مارنے لگتا ہے۔ یہ خود بولا۔ اس سنہ میں کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی گوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں چڑھ گئی ہیں۔''

''تاؤ جی　　میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب تک ترازو ہاتھ میں نہ لے، جب تول ماشہ رتی پورا تو تب ہی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا علم رکھنا بڑی مشکل بات ہے کاکے　　کیا خیال ہے؟''

''میں تو ایک بات جانتا ہوں تاؤ　　'' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تب کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گئے آدمی، شہر، پرندے، گھر　　صدور پہاڑ تک　　'' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس گوڑھے پن اور ظلم نے جنم لیا اس دنیا کو کالا پیلا اور بے رنگ کر دیا　　میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں　　بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہندو دو پر سعد ترتھ۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دو ٹوک بات کی بولا ''سب، سکھ اور سور جوڑ جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس کچھ بھاپے کا خیال ہی کر لے ''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیئے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا ''بھگتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلجے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ بھڑ رہے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات اور پھر تڑ کے مارنے لگتا ہے۔ یہ خود بولا۔ اس سے حد کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔''

''تاؤ جی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب ترازو ہاتھ میں نے لے، جب تولے ماشہ رتی پورا تو لتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار سامنے رکھ لئے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا علم رکھنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟''

''میں تو اک بات جانتا ہوں تاؤ '' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تب کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، مگر صدر پھپھڑ نہ سکا '' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑے پن اور ظلم نے جھیر مچایا اس دنیا کو کالا پیلا اور لہو رنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگرو واہگرو کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

''سچ ہے'' تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہندو رڈ پر سعد زبر تھا۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دو ٹوک بات کی بولا ''سب، سکھ اور سور بھوتر جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔''

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا ''بس بس بس کچھ بھاپے کا خیال ہی کرے ''

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیئے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا ''عزت کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤ جی "Truth is Truth"

''تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر'' انور نے کہا۔

''اس کلے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔'' اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں پھرولتا ہے دن رات اور پھر ٹر کے مارنے لگتا ہے۔ یہ خون بولا۔ اس نے مدد کیا؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ ہی کتابیں مار گئی ہیں۔''

''تاؤ جی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب ترازو ہاتھ میں لے لے جب تو لہ ماشہ رتی پورا تولنا ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سالوں سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔'' وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا ''تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟''

''میں تو اک بات جانتا ہوں تاؤ '' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا تی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر صدور پہاڑ تک '' دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑھ پن اور ظلم نے جنم لیا اس دنیا کو کالا پیلا اور بدرنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر تحمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہندو دھ
پر ستند تر تھ۔" دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کر کے دوٹوک بات کی بولا "سب، سکھ اور سور بجوڑ
جائیں تو موت ہی نہیں روک سکتی ہے ورنہ سنہ سینتالی جیسا اجاڑا ہی اجاڑا ہے۔"

اوتار سنگھ سے زیادہ اس بات کی کڑواہٹ انور خان نے محسوس کی جلدی سے بولا "بس
بس بس کچھ بھاپے کا خیال ہی کرلے "

دل بہار نے فوراً ہاتھ جوڑ دیئے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور
بولا "بھگتی کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کیا کروں تاؤجی "Truth is Truth"

"تم نے انگلیوں پہ حساب جوڑ رکھا ہے۔ کیا آگ ہے تیرے اندر" انور نے کہا۔

"اس کلے کے اندر نہیں ہے آگ پوری دو نسلوں کے اندر بھانبڑ مچ رہے ہیں۔"
اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں پھرولتا ہے دن رات اور پھر تڑ کے
مارنے لگتا ہے۔ یہ خود بولا۔ اس نے مدد کی؟ مانا کہ سکھ قبیلے میں باقی بھی کوڑے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ
ہی کتابیں مار گئی ہیں۔"

"تاؤجی میری نسل اور میرے بعد کی نسل، جب ترازو ہاتھ میں لے کے تولے
ماشہ رتی پورا تولتی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ساٹھ سالوں کے اخبار
سامنے رکھ کے، پھر کرنٹ افیئر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔" وہ لمحہ بھر چپ رہا تو انور نے کہا
"تاریخ کا عطر نکالنا بڑی مشکل بات ہے کاکے کیا خیال ہے؟"

"میں تو اک بات جانتا ہوں تاؤ" دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا
دھرم ہے کہ دنیا تی کالی، بدصورت اور گندی 1945ء میں اس وقت بھی نہ تھی جب ناگاساکی اور
ہیروشیما پہ ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سواہ ہو گیا آدمی، شہر، پرندے، گھر سمندر
پہاڑ تک "دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد ہی جس درندگی، جس کوڑے پن
اور ظلم نے جنم لیا، اس دنیا کو کالا نیلا اور بدرنگ کر دیا میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے
ہونے لگتے ہیں۔ واہگورو واہگورو کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے بھی بھلی دنیا کو بدی کے

دہرایا گیا اور ہر گھر میں۔ صرف بیٹوں اور بچوں کے سر بدلتے گئے۔ نام بدل دیے گئے۔ رنگ بدلے
گئے۔ مگر گردنوں کی کٹی شریانوں سے ٹپ ٹپ ٹپکنے والا گاڑھا لہو ایک تھا اس کی گرمی ایک تھی
اس کی آگ ایک تھی، رنگ ایک تھا اور انور خاں سکھوں کو رونے کی اجازت تھی نہ آہ کی
نہ سینہ کوٹنے کی۔ نہ ماتم کی۔ وہ خود کو بچا سکتے تھے نہ اپنی عورتوں کو نہ بچوں کو۔ نا ہی مکمل گران درندوں کا
مقابلہ کر سکتے تھے۔"

اوتار سنگھ یوں رک گیا تو جیسے اس کا سانس پھول گیا ہو۔ اس نے تین چار بے لمبے سانس
لے کر اپنے سینے کے کرب کو کسی حد تک نارمل کیا اور پھر گلا صاف کرتے ہوئے کہنے لگا ''ہم لوگ اس
دن گوڑگاؤں میں ہونے کی وجہ سے بچ گئے' مگر دلی اور دوسرے شہروں میں ننگا شیطان جس طرح ناچا
ہے دنیا کی تاریخ میں کالے پن کی تاریخ کہا جاتا ہے۔ یاد کرو تو آنکھ روتا باہر آ جاتا ہے۔ پانچ
ہزار لاشیں تو صرف اخباری رپورٹ ہے۔ گوردوارہ نک پر صدقے ہونے والے ہزاروں بچے اور بچے
پجاری، سنتوں میں ٹوٹے ٹوٹے کر دیے گئے۔ ستونت سنگھ، بے انت سنگھ اور کیہر سنگھ کو گرفتار کر لینے
کے بعد مانا کہ تینوں سکھ تھے پر انور خاں یہ کیسا انصاف ہے؟ گاندھی جی کا قاتل ہندو نہیں تھا؟
اس دن کیوں ہندو قتل نہ ہوئے۔ کیوں ہندو عورتوں کو جلایا نہ گیا؟ راجیو گاندھی کو خودکش حملے میں
اڑانے والی عورت سکھ تو نہ تھی۔ تامل ناڈو لڑکی تھی۔ کیا اس دن ہندو لڑکیاں بے حرمت کی گئیں؟ جلائی
گئیں؟ ہندو بچوں کو چھلنی کیا گیا؟ کیوں شودروں، عیسائیوں اور مسلوں کو اور ان کے مندروں،
گرجوں اور مسجدوں کو جلانے کرانے کی کھلی چھٹی دے دی گئی تھی؟ یہ کھلی چھٹی کس کھاتے میں لکھی
جائے گی انور خاں؟ مجھے بتا ہم میں سے گناہ گار کون ہے موہن داس گاندھی جی کے قاتل کو
آج دیوتا ماننے والے اس کا جواب دے سکتے ہیں؟؟ انور یار میری کچھ تو مدد کرو۔ میں دل بہار سنگھ
کے کس کس سوال کا جواب دوں گا۔'' اوتار سنگھ تھک کر تھڑے پر ہی بیٹھ گیا۔

بہت دیر خاموشی کے بعد اوتار سنگھ بولا تھا ''ہم اگلے سال دلی کا پھیرا کرنے آئے
تھے۔ ڈرتے ڈرتے۔ پتہ چلا بھگت سنگھ اور کشن سنگھ کا کنبا چوڑ، ستور منٹوں میں راکھ کر دیا گیا کہ
ایک رتی بھی نہ بچی۔ اس کے بعد بڑھے بھگت سنگھ جی جیسے سورما کو زندہ جلا دیا گیا۔ پھر کشن سنگھ کے
کیسوں میں رسے باندھ کر کھمبے سے لٹکا کر قتل کر دیا گیا پر اس کا کلبوت کئی دن کھمبے پر ہی لٹکا رہا۔!

گیا۔ سیانے، رب رب کرتے رہے اور کہتے تھے "بالکل وہی نقش، وہی، مقام، وہی سولیں جو اٹھارہ سوستونجا میں گڑی تھیں۔ وہ مسلوں کے لیے تھیں اب کی بار سکھوں کے لیے۔ حالانکہ جانتے بھی ہیں کہ پنگا پہلے حکومت نے لیا تھا، اور حکومت اندرا گاندھی کی تھی۔ دربار صاحب پہ ملٹری ایکشن۔ قتل و غارت گری۔ معصوم لوگوں کا خون بہا کر میرا اپنا بڑھا بھائی، بے چارہ جو وہاں رب رب کرنے جاتا تھا۔ اندر ہی اندر گورو بھنڈراں والا کو بچانے والے جتھے میں جا کھڑا ہوا اور تھوڑی دیر میں پورا جتھا اور مہاراج بھنڈراں والا سارے کے سارے، سوہن قیمے کی شکل میں دربار صاحب کے فرش اور دیواروں سے چپکے تھے۔" اس نے آہ بھری اور ہولے ہولے رب کو یاد کیا۔

"رب ہے رب ہے" پھر بھڑک کر بولا "ہزاروں گورو کے پیاروں کو گولیوں نے ہو کے فوارے بنا دیا۔ دربار صاحب کا سارا فرش لال، لال ہو گیا تھا۔"

اوتار سنگھ کا سانس واقعی پھول رہا تھا اور انور کے کانوں میں شاں شاں ہو رہی تھی لہٰذا دونوں دیر تک چپ رہے۔ جب اوتار سنگھ نے میلی آستین سے اچھی طرح اپنی آنکھیں خشک کر لیں تو کہنے لگا۔

"دل بہت بھرا بھرا ہے۔ اب کہیں آگے چلیں۔"

"پر یار اوتاریا" انور خاں دیر بعد بولا تھا "تو نے یہ کیا درد کا قصہ چھیڑا ہے بے ایمانا۔ مجھ ایسے بڑھے بابے کے بچے کھچے اتھرو بھی مٹی میں رول دیے۔"

"انور خاں" اوتار کہنے لگا

بندہ مٹی، دھرتی مٹی، مٹی ساڈی ماں

جتھے ماں دی مٹی لبھے، میں لبھاں او تھاں

میری تیری یادیں بھی یک جرم بھی ایک، بخشش بھی ایک۔ ابھی مرنے میں کافی دن ہیں۔ میں بہت کچھ دیکھنے کو آ گیا ہوں اور دیکھ کر جاؤں گا۔"

"اور کیا دیکھنا ہے تجھے ۔ بول؟" انور نے پوچھا۔ اوتار سنگھ سوچ میں پڑ گیا تو انور خاں بولا

"سچ سچ تیں جو قصے تو چھیڑ دیتا ہے نا۔ یہی میرے دل کو لوٹ پوٹ کر دیتے ہیں۔"

"اچھا اچھا" اوتار سنگھ پھٹ پڑا۔ "مجھے یاد آ گیا ہے		چل چاندنی مارکیٹ چلیں۔"

"وہاں کیا ہے؟" انور نے پوچھا۔

"وہاں؟		وہاں بھی میں ہوں		تھوڑا سا میرا بچپن ہے		میرا ماضی ہے وہاں۔ چل

تو سہی		پیالیاں بھی خریدیں گے اور مسیتے خاں کی چائے بھی پئیں گے۔"

"چاندنی مارکیٹ اور مسیتے خاں تجھے یک سا تھ ہی یاد آئے ہیں۔" انور نے شرارت سے

پوچھا۔

"دیکھ نا انور خاں		چائے سے، پیالیوں کا رشتہ ہی پکا بنتا ہے حالانکہ میں ہمیشہ اپنی پالی

ساتھ رکھتا ہوں۔ کھانے پینے کی سبھی چیزیں اس میں لیتا ہوں۔ پر بھاپا نے جب میری ماں مہندر کور کو

چاندنی مارکیٹ سے نارنگی چاہ دانی اور پیالیاں لے کر دی تھیں۔ میں بھی ساتھ تھا، بھاپا نے بارہ

چمچیاں بھی خریدی تھیں۔ چاندی جیسی، چم چم کرتی۔ ہائے ہائے ہائے ہائے دکان میں رنگ برنگے

نارنگی کپ پلیٹیں اور جگ دیکھ کر میرا دل اُمنڈ اُمنڈ پڑتا تھا		کہ اٹھا کر گھر بھاگ جاؤں سیدھا

سو بے بازار سے ہوتا ہوا		" وہ تھوڑی دیر ہنستا رہا پھر کہنے لگا		"اس دن بھی بھاپا نے ہمیں مسیتے

خاں کی چائے پلوائی تھی		یہ		اس تھڑے پر۔"

اوتار سنگھ نے غور سے دکان کے تھڑے کی طرف دیکھا جو بند تھی وہ جلدی سے بولا۔

"یہ اس دن بھی بند تھی...... آج بھی بند ہے۔"

انور خاں نے کہا "یہ بھیا لال میلا رام کی لمبی دکان تھی جو اب ٹوٹ پھوٹ کر بارہ

آدمیوں کو الاٹ ہو چکی ہے۔ یہ اُسی کا تھڑا ہے۔"

"اوئے ہوئے ہوئے ہوئے		" اوتار تڑپ اٹھا "چینی کے برتنوں کی یہ لمبی دکان تو

مجھے یاد ہی نہ تھی۔ یہ تو پورے دھنی رام روڈ جتنی لمبی تھی۔ پتہ ہے سکھوں میں ایک اُچی اور سچی لکھاری

امرتا پریتم کا گھر بھی ادھر ہی تھا دھنی رام سٹریٹ میں۔"

"مگر تجھے تو چاندنی مارکیٹ کے سوا کچھ یاد ہی نہیں۔"

اوتار نے انور کی بات کاٹ کر کہا۔

"تھڑا!		وہاں کی یادیں اندر گھسی ہوئی ہیں۔ کیسے بھول سکتا ہوں؟" اوتار نے غصے سے چیخ

چلتے دو تین لوگوں سے چائنہ مارٹ کا پتہ پوچھا۔ کسی نے دلچسپی لی نہ کچھ بتایا۔ آخر پتہ چلا اب چائنہ مارٹ وہاں نہیں ہے سب کچھ بدل گیا ہے۔ مارکیٹ بن گئی ہے۔ منظر ہی بدل گیا ہے۔ اوتار سنگھ حیرت سے ہوتا ہوا یہاں تک آ چکا تھا وہ۔ میں ہاتھ کی گلی میں مڑ کر آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر کچھ تلاش بھی کرتا رہا۔ اس گلی میں اُسے مسجد ست گرو تو مل گئی مگر مسیتے خاں چائے والے کا کوئی نشان نہ تھا۔

اس مرتبہ دونوں نے حیرت اور مایوسی سے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ پھر اوتار سنگھ نے زبان کھولی۔ ''سارا لاہور شہر یہاں چائے پینے آتا تھا۔ خاص طور پر وہ پٹھان جن کی سائیکلوں پر سو قسم کے رنگ برنگے شیشے اور ہر قسم کی جھنڈیاں اور تین تین گھنٹیاں لگی ہوتی تھیں۔ وہ صبح ہی صبح اپنا سودا وصول کر کے سیدھا مسیتے خاں کے چائے خانے پر آ ملتے تھے۔ پہلے چائے کا دور ہوتا پھر نسوار کا۔''

اوتار سنگھ دو سانس برابر چپ رہا کچھ سوچتا رہا پھر بولا ''یہ تو بڑا ظلم ہو گیا انور خاں اب ان کا سودا کام کیسے چلے گا؟'' اوتار سنگھ نے اپنے تھیلے سے پانی نکالی اور اُسے پرنے سے صاف کرتے ہوئے کہنے لگا ''مجھے تو یہ بھی یاد ہے کہ جب کبھی ہم یہاں اس طرح کی پانی میں مسیتے خاں سے چائے بھروا کر لاتا تھا تو ہم دونوں بید بیری یا ہیں کے ستول والی پوڑیوں پہ بیٹھتے تھے اور کٹوریوں میں ڈال ڈال کر پیتے تھے۔

رک کر اس نے پھر چاروں طرف نگاہ دوڑائی اور اضطراب سے بولا ''یار انور خاں مجھے وہ پوڑیاں بھی دکھائی نہیں دے رہیں۔ پتہ نہیں یہ پوڑیاں اور تھڑے کہاں گم ہو گئے ہیں۔''

''تمہارے بعد یہاں نئے نئے شغلوں کا رواج بھی پڑ چکا ہے اوتار سنگھا۔

قبضہ گروپ مخبر، دو نمبر ٹنگ ٹنگا یہ سب لفظ ہمارے ملک، یہاں کی دین ہیں۔ اب ٹنگ ٹنگا سارے پاکستان ہندوستان بلکہ جہاں بھی اردو بولی سمجھی جاتی ہے ایک معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح قبضہ گروپ ''رک کر انور نے کہا ''جن چیزوں کی تجھے تلاش ہے انہیں غائب غلا کرنے میں اسی قبضہ گروپ کا کمال ہے۔''

''سولہ آنے ٹھیک بولتے ہو تم'' اوتار نے تائید کی تو انور خاں نے بات بڑھائی۔ ''تمہیں شاید یاد آ جائے۔ اسی رتنی رام روڈ کے ساتھ والی گلی میں لمبی سی ''ہوڑی'' نئی سوتی

تھی۔ جس میں ہر وقت پانی بھرا رہتا تھا۔ تانگوں میں جتے گھوڑے اسی ہودی سے پیاس بجھاتے ا،
تازہ ہوتے تھے۔ مگر میرے سامنے یہ ہودی اندر ہی اندر بک گئی۔ حالانکہ یہ ہودی شام ، ت
تھی۔"

"شام لاٹ "تھی پھر بھی بک گئی؟" اوتار کو یقین نہ آیا تھا۔

"ہاں بھئی لوگ بڑے کاریگر ہیں۔ سیمنٹ بھر کر پہلے اس ہودی کو تھڑا بنایا گیا۔ پھ
وہاں دکان بنی اور اب دھڑا دھڑا کپڑا بک رہا ہے ہاں سچ اس کے بالکل ساتھ مندر کا دروا ،
تھا بہت چھپا ہوا سا، کسی کو خبر ہی نہ تھی کہ یہاں مندر بھی ہو سکتا ہے۔ یاروں نے دروازہ کھول کر
س کی لمبی ڈیوڑھی میں دکان بنا دی۔ اب وہاں نقلی نوادرات کا کاروبار ہوتا ہے اور سیاحوں کو دن دہاڑے
لوٹا جاتا ہے۔" انور خاں سب ناہمواریوں کے خلاف جل بھن چکا تو اوتار سنگھ نے دور سے نکڑ لگایا۔
"بس بس میں سمجھ گیا ہوں۔" اوتار سنگھ کا لہجہ مایوس کن تھا مگر آواز میں کڑواہٹ کی حد تک تُرشی
تھی۔ بولا "یہ کل جگ ہے۔ یہی انیائے ، انور خاں یہی ظلم ہے یہی دو نمبر لوگوں کا کام۔ واہگورو نے
فرمایا تھا یہ دنیا ہے ہی گھاٹے کا سودا یہ ڈوبتا سورج ہے، یہ دنیا زوال کا دروازہ ہے کالک
ہے۔ کتنا سچ ہے رب رب کرنے کو جی کر رہا ہے انور یا۔"

"چھوڑو پھر" انور خاں بولا "اس کا ٹک علاقے سے نکل چلیں۔"

"پر اب کدھر جائیں؟" اوتار نے پوچھا۔ "کہاں جائیں تو ہی بتا دے نا؟"

"کسی کھلے میدان میں" انور نے بات بڑھائی "کسی باغ میں۔ جہاں ہری ہری گھاس
ہو۔ درخت ہوں، پتے گرے ہوں، سایہ ہو۔ کبھی کبھی ٹھنڈی ہوا کا جھونکا بھی ہو۔" انور کا سانس پھول
چکا تھا۔

"یہ سب مل جائے تو سورگ اور کیا ہے انور خاں، میرے لیے تو اسی میں آنند
ہے۔ مگر اس سے پہلے کہ ہم باہر نکل جائیں یہ سامنے کیا دکھائی دے رہا ہے مجھے۔ بخشی مارکیٹ ہے نا؟"
"حیرت میں گم اوتار نے سوال کیا تھا۔

"ہے نہیں" انور خاں نے جواب دیا "کبھی تھی اب تو اس کا حلیہ بھی بگڑ چکا ہے ادھر
بھی شام لانوں پہ قبضے ہو چکے ہیں۔ سڑکوں، راستوں کی قیمت لگ چکی ہے، مک مکا کے بعد۔"

"سڑکیں بھی؟" اوتار کی آنکھیں اُبل پڑی تھیں۔

"قبرستان تک۔" انور خاں نے اسے حیران کر دیا تھا۔

"اوئے ہوئے ہوئے ہوئے   یہ تو کالک ہی کالک ہے۔"

"دوزخ کہو اوتار سنگھ دوزخ   کا ایک چھوٹا لفظ ہے۔" رک کر اس نے کہا۔

"ابھی کل کی بات لگتی ہے، میں ابا کی اُنگلی پکڑ کر یہاں کھلونا خریدنے آیا تھا۔" انور خاں نے یادوں کو کریدا "کئی مرتبہ آیا تھا اس لیے یہ مارکیٹ میرے دل میں کھب گئی تھی۔ پھر جب بھی آتا تھا، اسے دیکھ دیکھ جیتا تھا   مگر دیکھو   اب یہاں بھی قبضہ ہی قبضہ ہے   کیا فٹ پاتھ   کیا سڑک   کیا راستہ   کیا اس کا صحن، قبضہ کرنے والوں نے آگے کرائے پہ اٹھا رکھے ہیں۔ اس دنیا میں، چنے ذرہ دن میں، مانو   روپیہ ہی سب سے بڑا ہے۔ یہی طاقت، یہی حاکم، یہی خدا، یہی راج ہٹ۔"

"سچ کہتے ہو" اوتار کہنے لگا "بس   رب رب کرو اور آگے بڑھو۔" دونوں آگے بڑھ گئے تھے۔

اوتار سنگھ نے انور خاں کو کیریئر میں جما دیا تھا اور تیزی سے پیدل پیدل سائیکل گھسیٹ کر انارکلی سے باہر نکل آیا تھا۔ پر وہ چوک میں پھر رک گیا اور پیچھے مڑ کر دیکھنے لگا۔ انور خاں کے چہرے پر سوال اُبھرا، مگر اس نے کہا کچھ نہیں۔

اوتار سنگھ بولا   "تجھے رب کی سونہہ اگر مجھ سے ناراض ہو تو   "

"کیا ہے؟" انور نے رک کر پوچھا۔

"اوئے   او گھیہ بکری کدھر گئی   یہیں تو تھی اسی چوک میں؟"

"جہاں باقی سب چلے گئے   وہاں وہ بھی گئی   "

"پھر بھی؟"

"مرحوم ہو گئی" رک کر اس نے کہا۔ "انسانوں، حیوانوں، پرندوں اور باغوں کی طرح عمارتیں بھی ایک دن مرحوم ہو جاتی ہیں سنا" رک کر اس نے کہا۔ "تو نے "گلستان بوستان" پڑھی ہے؟" اوتار نے نفی میں سر ہلایا۔

"چلو اچھا ہے نہیں پڑھی گرنتھ صاحب تو پڑھا سنا ہوگا۔"

ہاں مگر......اب تو اتنا ہی یاد ہے ع

"منڈے کنیں نا ننا جد کد منڈا ہو"

انور نے نوٹس نہیں لیا تو اوتار سنگھ نے بات بڑھاتے ہوئے کہا

"بھائیا مجھے ای بیکری سے کیک رس لے کر دیتا تھا۔ مکھن کے بنے ہوئے اصلی منہ میں رکھتے ہی خطائی کی طرح گھل جاتے تھے۔"

"اب بھلا دو مکھن ملائی کو" انور خان نے سمجھایا۔ "پتہ ہے اب تو ڈاکٹر خود منع کرتے ہیں خالص مکھن سے کہتے ہیں سرسوں کا تیل، مکئی کا تیل یا زیتون کا تیل استعمال کرو۔ اسے دل کے لیے اچھا ہوتا ہے، بھلا بندہ پوچھے کہ لوگوں کا مرنا بند ہو گیا ہے۔ سرسوں کا تیل کھانے سے۔"

"ایویں ای خوامخواہ" اوتار سنگھ نے غصے سے ہاں میں ہاں ملائی۔ چلتے چلتے وہ بولٹن مارکیٹ کے سامنے آ کھڑے ہوئے تھے۔

"ناں روڈ پہ بھی تو بڑے چائے خانے تھے۔" اوتار بولا "ہے ناں؟"

"تھے..... ٹھیک کہا تم نے۔" انور مسکرایا۔

"اب میں اس بانی کا کیا کروں؟" اوتار سنگھ سوچتا رہا پھر بولا۔ "میرا بھائیا خود کافی ہاؤس میں جا کر تھکن اتارتا تھا شام کو۔"

"کدھر ہے کافی ہاؤس؟" انور کہنے لگا "دکھائی دیا؟"

"پتہ نہیں میری ہی نظر خراب ہو گئی ہے" وہ لمحہ بھر رکا رہا۔

"یہاں تو کچھ بھی نہیں ہے ۔کافی ہاؤس ہے نہ ہی "چینز لنچ ہوم" ہے۔ ادھر تو کوئی بنک ہے یارا" رک کر اوتار بڑبڑایا "حد ہوئی ہے۔"

انور کو جواب دینے کے لیے ۔۔۔۔۔

"وہ سامنے انڈیا ہاؤس ہوا کرتا تھا۔ جو بعد میں پاکستان ٹی ہاؤس بن گیا تھا اب وہ بھی غائب ہے بلکہ غائب نہیں ہوا مرحوم ہو چکا ہے۔"

"اسی لیے تو ٹھنڈی سڑک اب تپی سڑک لگ رہی ہے مجھے" اوتار کہنے لگا۔

''اسی ٹھنڈی سڑک پر انگریزی بینڈ باجوں والے بڑے ہوٹل تھے۔ بھائیا نے مس روزی کا ڈانس مجھے بھی دکھایا تھا۔ اُس دن بھائیا نے ''ہسٹھ مالٹا'' پی تھی ... ''ہسٹھ مالٹا'' شراب کی وہ بوتل ہوتی تھی انور یار ... جس کے اندر چھلا ہوا سالم مالٹا ہوا کرتا تھا شراب کے بیچ ... سنا تھا پہلے مالٹا اندر رکھتے تھے پھر بوتل بنتی تھی اور تب اس میں شراب بھری جاتی تھی قیمت بقول چاچا مور کہ سنگھ کے ایک روپیہ چار آنے۔''

''یہ تم کدھر چل پڑے ہو؟'' انور خاں نے اوتار سنگھ کو ٹوکا۔

''میں ٹھیک جا رہا ہوں پیاریا ... تو ہی ڈک چکا ہے۔ کبھی کبھار خوشی غمی کے موقع پر سکھ سردار کو بھوتر نا ہوتا ہے۔ اس کا بھی الگ مزہ ہے مگر کبھی کبھار۔ ویسے تجھے تو یہ بھی خبر نہیں کہ نیڈو کہاں تھا ؟ اور میٹرو کہاں؟ مس مارگریٹ کون تھی؟ جس کی سانولی ٹانگوں والا ڈانس دیکھنے سے پہلے سردار ہسٹھ مالٹا پیتے اور بھوترتے تھے۔ تجھے کیا پتہ بالو ماہیا کا تھیٹر کہاں دیکھا جاتا تھا۔ تُو تو کوچہ کندی گراں سے باہر ہی نہیں نکلا کبھی۔ تجھے کیا خبر؟'' اوتار نے یقین سے کہا۔

''مجھے خبر ہے'' انور بولا ''سارا منظر غائب ہو چکا ہے۔''

''کیوں ہو چکا ہے غائب۔'' اوتار کڑک کر بولا۔ ''اب میں کس اُمید پہ آؤں گا پاکستان ... لاہور؟؟ بتا مجھے؟؟ بول؟''

''سب غائب ہے ... اور باقی بھی غائب ہونے کو ہے ...'' انور نے کہا۔

''باقی بھی؟'' اوتار سنگھ چلتے چلتے رک گیا اور حیرت سے بولا۔

''باقی ... یعنی یہ ٹھنڈی سڑک بھی اور یہ بلڈنگیں بھی۔''

''ہاں'' انور تیز آواز میں بولا ''تم لوگوں نے پاکستان کا پانی جو بند کرنا شروع کر دیا ہے'' بولو ... کچھ بچے گا؟''

''ڈر فٹے منہ'' اوتار سنگھ نے کڑکا مار کر کہا، ''اوئے کون بند کر رہا ہے پانی؟''

''تمہارے وڈے وڈیرے۔''

''واقعی؟'' اوتار کو یقین آ رہا تھا نہ اس کے پلّے پڑ رہی تھی یہ خبر۔ انور نے اُسے چپ دیکھ کر کہا۔

"تمہارا خیال ہے میں جھوٹ بول رہا ہوں" رُک کر اس نے کہا "انہیں سمجھاؤ بابا جی پانی کھولیں۔ ورنہ ایٹم بم ہمارے پاس بھی ہیں۔ اور اتنی اعلیٰ نسل کے ہیں کہ ایک مار دیں تو کئی شہر دلدل بن جائیں۔ سو سال تک گھاس کی پتی نکلے نہ انسان پیدا ہوں گے۔ کوئی فصل اُگے نہ بیماریاں ختم ہوں گی نہ اوجھتیں۔ دُکھ اتنے ہو جائیں گے کہ جہنم اچھے پورے دردوں اور زخموں کے ساتھ صدیوں تک ہوتے رہیں گے۔ انہیں سمجھاؤ اوتار سنگھ پانی کھولیں اور بندے کے پتر بن جائیں۔"

"اچھا یہ تو بات کافی بڑھ چکی ہے اور مجھے خبر ہی نہیں ہوئی او ہو ہو ہو میں انہیں بندے کا پتر بنا کے چھوڑوں گا۔" اوتار سنگھ کافی دیر سوچتا رہا۔ پھر انور خان کو لے کر سائیکل پر سوار ہوا اور تیز تیز پیڈل مارتا ہوا اسمبلی ہال پہنچ گیا۔ سامنے سبز لش لش کرتی گھاس بچھی تھی۔ گھاس نہ تھی ٹھنڈی سڑک کی ایک نمائندہ ترغیب تھی۔ دونوں ہی اسمبلی کے سامنے والے حصے میں سائیکل کو کھمبے سے اڑس کر چلے آئے اور گھاس پر آسودگی سے بیٹھ گئے۔ آسودگی، خصوصاً ذہنی آسودگی، انسان کے کیسے کیسے مسائل حل کرا دیتی ہے۔ اس کی خبر اوتار سنگھ کو تھی نہ انور خان کو۔ اوتار سنگھ گھاس پر بیٹھتے ہی تر و تازہ اور خوش رنگ ہونے لگا۔ یوں بھی شام کا سانولا پن ہوتے ہوتے روشنیوں میں گھلنے لگا تھا۔ سورج شفق کے حُسن کے حسین رنگ مغربی حصوں میں بکھیرے تھے۔

اوتار سنگھ نے باری باری دونوں جوتے اتارے اور دور پھینک دیئے۔ پھر واسکٹ اتار کر رکھی اور لیٹ کر پہلے انگڑائی لی اور پھر دو تین کروٹیں بدل کر یوں لوٹنے لگا جیسے گھوڑا تھکن اتارنے کو مٹی میں اتھل پتھل ہوتا ہے۔ جب وہ فارغ ہو چکا تو انور خان کی طرف رُخ پھیر کر کہنے لگا۔

"یہ کام تو میں چٹکیوں میں کرا دوں گا۔" اس نے چٹکی بجا کر کہا۔ "یہ اجڑا ہے دھرتی کا۔" انور خان بھی ٹھنڈی گھاس پر لیٹ چکا تھا اس کی آنکھیں مندری تھیں۔ اس نے مندی مندی آنکھوں سے ہی جواب دیا "صرف اجڑا؟ یہ بڑی جنگ بلکہ آخری جنگ ہے۔"

"یہ تو سنت سنگھ کا کاروں ہو گیا" لمحہ بھر سوچ کر اوتار سنگھ نے پوچھا۔

"تو پھر کیا کرنا چاہیے؟"

"جو کچھ بھی کرو قصہ مکا دو" انور نے جواب دیا۔

"میں تمہاری بات اخیر تک سمجھ گیا ہوں۔ قصہ مکانا ہوگا۔ بے شک قربانی دینی پڑے۔"

رک کر تھوڑی دیر اوتار سنگھ سوچتا رہا پھر بولا۔ "پتہ ہے میں دربار صاحب کی انچی پریا کا خاص آدمی ہوں میں وڈی میٹنگ میں یہ قصہ اٹھاؤں گا۔"

"مجھے نہیں پتہ یہ کام ہونا چاہیئے" انور خاں نے دوٹوک کہا۔

"یہ ہو جائے گا اس کو اب ہونا ہی ہوتا ہے۔ ثواب شانت ہو جا"

"کیسے ہو جاؤں شانت کروڑوں لوگوں کے خون خرابے" "خون خرابے کو چھوڑ" انور کی بات کاٹ کر اوتار بولا: "قحط سے مرنے کا مسئلہ، پیاس سے مٹ جانے کا معاملہ۔۔۔"

انور خاں کو جوش آ گیا بولا: "کھاں کی پچی سے آم کے درختوں، اور گھنی چھاؤں لانے والے شجر یوں جل کر راکھ ہو جائیں گے کہ گماں تک نہ ہوگا کہ کبھی کوئی تھا بھی یا نہیں؟"

"ہاں سچ۔" اوتار بولا "بابو کیا بچے کیا بڈھے اور تو اور خوش رنگ سوایاں ہائے ہائے ہائے جب بم گرے گا تو تو دا تو وا کرا دے گا، بڑا گڑھا پیدا ہو جائے گا کہ اس ولدل کے کھوہ میں سمندر بھی اتر جائے تو کم پڑ جائے۔ یہی بتایا تھا نا تو نے؟"

"میں تو یہ بتا رہا تھا" انور بولا "کہ حدت، حرارت اور تنور جیسی لال رنگ کی کانی آگ، سمندر بھی ہو تو سوکھ کر ریت بن جائے۔"

"ہمارے دونوں کے پاس ایٹو جیسے بم ہیں نا؟"

"بالکل ہیں اس لیے تو کہتا ہوں کہ یہ قصہ اب مکا دینا چاہیے، ثواب کا کام ہے۔"

دونوں کی آنکھیں ایک قسم کی سرشاری سے مندی تھیں۔ دونوں بجلی ہوا سے ایک نشہ کشید کر رہے تھے، تھوڑی دیر ہی سست پٹن میں گزری تھی کہ کمانڈوز کے دستے اندر کودے اور دونوں کو کچھ بولے کہے بغیر گھیر لیا۔

ایک بڑی گاڑی میں سائیکل سمیت دونوں کو ڈھو کر رکھ گیا تو جب تک دوسری سپیشل گاڑی قریب آ کر رکی صاحب نے شیشے کو نیچے کیا اور صرف "ہوں" کہی۔

"Red handed terarists sir" کمانڈوز کا ہیڈ بولا۔

''احمدیوں کی عبادت گاہوں پر حملے کے مفروروں کو بم ڈلیں کر رہے تھے'' اس نے اپنے حساس ٹیپ ریکارڈر کا بٹن دبایا اور گاڑی کا شیشہ نیچے کرنے والے آفیسر کے قریب کیا اوتار کی اور انور کی آوازیں پھیلنے لگیں۔

''یہ ہو جائے گا۔ اس کو اب ہونا ہی ہوتا ہے تو اب شانت ہو جا۔''

''کیسے ہو جاؤں شانت۔ کروڑوں لوگوں کے خون خراب ''خون خرابے کو چھوڑ تھکے مرنے کا مسئلہ پیاس سے مٹ جانے کا معاملہ۔''

کچھ فاصلہ کے ٹیپ کو تھوڑا فارورڈ کیا آوازیں پھر ابھرنے لگیں۔

'' کیا بچے، کیا بڈھے اور تو اور خوش رنگ ہوائیاں۔ ہائے ہائے جب بم گرے گا تو تو واقوا کرادے گا۔ اتنا بڑا گڑھا پیدا ہو جائے گا کہ اس دلدل کے کھوہ میں سمندر بھی اتر جائے تو کم پڑ جائے۔''

حدت، حرارت اور نور جیسی لال رنگ کی کالی آگ سمندر بھی ہو تو سوکھ کر راکھ بن جائے۔''

''ہمارے دونوں کے پاس ایسے بم ہیں نا؟''

''بالکل ہیں اسی لیے تو کہتا ہوں۔ یہ قصہ اب مکا دینا چاہیے ثواب کا کام ہے۔''

''بس بس کافی ہے'' گاڑی سے آواز آئی۔ ٹیپ ریکارڈر بند ہو گیا اور دونوں گاڑیاں زن، وزن کرتی موڑ کاٹ گئیں۔

◆◆◆

آگ

محمود احمد قاضی

اُس وقت ہم شاید تحت الثریٰ میں تھے۔ حضرت صاحب کی ناف تک لٹکتی سفید داڑھی کی چمک جو کبھی کبھار ہیرے سے لپٹنے لگتی تھی اب ماند پڑ چکی تھی۔ اُن کی داڑھی اور اُن کا وجود جو کبھی ہم سب کے لیے روشنی کا مینار ہوا کرتا تھا اس وقت محض اور محض اندھیرا تھا۔ گزرے زمانے کی وہ نرم و گرم ساعتیں سب کچھ اب خواب تھا۔ ایک قدیمی خواب۔ یادوں کی جس کھڑکی سے ہم ماضی میں جھانک سکتے تھے اب اس پر برف وقت کے قفل پڑ چکے تھے وہ ہمیشہ کے لیے بند تھی۔ جس حاضر وقت میں ہم تھے وہاں ہر چیز ہم سے پوشیدہ تھی ہم خود بھی ایک دوسرے سے چھپے ہوئے تھے۔ ہماری سانس اور آواز ہی ہماری پہچان کا واحد ذریعہ تھی۔ ان نا سمجھیا لمحوں میں مانوس قدموں کی ایک آواز اُبھرنے لگی۔ پھر وہ ہزاروں ہزار سیڑھیاں طے کر کے ہم تک پہنچ گیا۔ اکتیسویں دن اس کی واپسی ہوئی تھی۔ جب وہ گیا تھا تو یہ ملال کے دن تھے غم کی راتیں تھیں کہ اُن وقتوں میں سب کی سب ساعتیں برف اندھیرا تھیں اور آخر میں وہ اسی آسمانی اور زمینی اندھیرے کا جزو بن گیا تھا اور اب جب وہ واپس آیا تھا تو تب بھی حالات جوں کے توں تھے وہ ہمارے قریب آ رکا۔ وہ برف کا پہاڑ بنا ہوا تھا۔ اُس کی سانس سینے میں رک رک کر چلتی تھی وہ گویا ہوا تو اس سے بولا نہ گیا۔ آواز کی جگہ شن شن سی ہوتی تھی۔ اس نے پھر کوشش کی۔ بولنا چاہا۔ اب بھی لفظ گم رہے نون غنہ بن گئے۔ کسی مطلب، مفہوم کے بغیر وہ اشاروں میں باتیں کرنے لگا۔ ہم جو اشاروں کی زبان سے نابلد تھے ہمارے کچھ پلے نہ پڑتا تھا۔ ہم سب نے اسے گھیر لیا۔ ہاں ہم سب جو اُس کے یہاں سے جاتے وقت سینکڑوں میں تھے اب گنتی ہم پر ختم ہوتی تھی۔ میں، حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی باقی سب ختم ہو چکے تھے۔ اپنی قبروں میں جا

سوئے تھے اس دوران تو میں قبریں کھود کھود کر تھک چکا تھا۔ برف قبروں میں برف مردے۔ تو جب بار بار اسے بولنے میں ناکامی ہوئی تو ہم سب نے یعنی باقی رہ جانے والے تینوں نے اسے بھینچ لیا۔ ہمارے جسموں سے لپٹی برف ذرا بھی نہ چٹخی۔ ہم نے اس کے ساتھ اپنے آپ کو خوب رگڑا۔ اس کے ساتھ لوٹنیاں لیں، مساج کیا۔ برف سانسوں کی پھونکوں سے اسے پگھلانے کی کوشش کی۔ سانسیں ٹھٹھر کر رہ جاتیں اس تک پہنچنے سے پہلے ہی جم جاتیں۔ ہم نے کوشش جاری رکھی۔ حضرت صاحب منع کرتے تھے ژکو۔ "رُک جاؤ۔ شاید یہی مشیت ایزدی ہے۔"

میں کہتا "خدا کی مرضی مرنے میں نہیں زندہ رہنے میں ہے۔ جو زندہ رہنے کا جتن کرتے ہیں ان کے لئے سب کچھ موجود رہتا ہے۔" حضرت صاحب اور اُن کی صاحبزادی رُک گئے۔ میں نہیں رکا۔ میں پورے کا پورا ضد بن چکا تھا۔ میں جانتا تھا کہ کچھ ہوگا۔ نیا۔ کوئی راستہ ضرور نکلے گا۔ نیا۔ پھر وہ ہوگیا جس کی مجھے توقع تھی۔ پورے ایک دن جتنی تگ ودو کے بعد وہ بولنے کے قابل ہوگیا۔ "میں چاروں کھونٹ گھوما۔ میرے پاؤں میں برف چھالے تھے۔ بڑی ذلت اٹھائی بہت خوار ہوا۔ چاروں اور برف تھی برف کا طوفان تھا۔ یخ نے ہر چیز کو ڈھانپ رکھا تھا۔ برف کے صحرا کے علاوہ کوئی چیز نظروں میں آتی ہی نہ تھی۔ مجھے بار بار اپنی آنکھوں پر جمی برف کو انگلیوں سے ہٹانا پڑتا تھا۔ پھر میں نے ایسا کرنا بھی چھوڑ دیا کہ یہ برف کی کرسٹل شکل تھی اور میں آر پار دیکھ سکتا تھا۔ جب سنائی دینا بند ہو جاتا تو کانوں کو کھجا کر برف ہٹانی پڑتی تھی۔ ویسے آواز تو تھی ہی نہیں۔ میں شاید برف آور کی خاموشی کو سننا چاہتا تھا۔ برف خاموشی۔ پاؤں میں برف کے جوتے پہنے ہاتھوں پہ برف کے دستانے چڑھائے برف ہی کی پوشاک پہنے میں گھوم گھوم کر چلا۔ پاؤں کئی بار زخمی ہوئے۔ برف ریت میں دھنسے۔ کہیں شیشہ برف پہ پھسلے لیکن میں حوصلے سے رہا اور چلنے پر مصر رہا کہ مجھے ایسا ہی کرنا تھا۔ ہر سمت، ہر طرف، ہر جانب جدھر جاتا تھا برف کے بت خانے تھے۔ برف کے دیوتا تھے جو خلق کو دھندوں میں لگا کر خود استراحت فرماتے تھے۔ چند لوگ جو ملے وہ ٹھٹھرے ہوئے منجمد تھے۔ خلق کی باتوں میں، رمزوں میں، اشاروں میں، کنایوں میں ہر حرکت میں اتنی ٹھنڈک تھی کہ بدن مزید سُن ہوتا تھا۔ جو اس پہ برف جمتی تھی۔ میں گھومتا رہا۔ چاروں کھونٹوں کے برف دروازے میں نے کھٹکھٹائے۔ کچھ بن نہ پڑا۔ برف جیسی برف ہوتا تھا مجھے کچھ سوجھ ہی نہیں رہا تھا کہ اس وقت سوچ سمجھ بھی برف تھی۔ میں نے

آنکھیں بند کرلیں اپنی ساری فہم کو ذہن میں اکٹھا کیا۔ اپنے بزرگوں کے تمام تر علوم کے اسرار ورموز کا سہارا لیا۔ کوئی راہ نہیں ملتی تھی میری سوچ کے ہر پلٹن پر برفیلے شیر کھڑے ہتے۔ وہ برف پنجوں سے میرا راستہ روکتے تھے۔ میں نے انہیں جھانسا دیا۔ ان کو دھوکہ دینے کے لیے پیچھے کو پلٹا۔ بس یہی لمحہ مجھے چاہیے تھا۔ دھروہ غافل ہوئے اور ابھی یہ برف دھاڑ سے فارغ ہوئے ہی تھے کہ میں نے ایک شتابی عمل کے ذریعے انہیں ششدر ہونے دیا۔ میں چاروں کھونٹ چھوڑ کر مرکز کی جانب آیا۔ چلا، چلتا رہا۔ یہاں ایک عظیم ڈھلان سے میرا واسطہ پڑا۔ میں لڑھکنے لگا، لڑھکتا رہا۔ سنبھلنے میں مجھے کئی دن لگ گئے۔ دوبارہ پاؤں پر کھڑا ہوا تو اپنے آپ کو ایک برفانی دلدل میں دھنسا پایا۔ ایک پاؤں نکالتا دوسرا دھنستا۔ بہت محنت کی برف پسینے میں نہایا تب کہیں جا کر میں نے اپنے آپ کو بھربھری برف کے ذرد ذرے پر کھڑا پایا۔ میں نے سانس بحال کرنے کی کوشش کی برف رکاوٹ ڈالتی تھی۔ مکمل بحالی میں مجھے کئی پل لگے۔ میں پھر آگے بڑھا۔ یہاں خشکی کی کوئی تھاہ نہیں تھی میں کبھی نیچے جاتا کبھی اوپر آتا۔ میں برف کے جھولے میں جھول رہا تھا۔ پھر ایک مسطح میدان آ گیا۔ یہاں میں ایک عظیم برفانی طوفان میں گھر گیا۔ جمی ہوئی ہواؤں سے ٹکراتی تھی۔ وہ ٹکڑے ٹکڑے ہوتی پھر جڑ جاتی۔ یہ برف کی عظیم اندھی رات تھی اس رات کے چاروں طرف بھی رات تھی۔ ٹھنڈی یخ برف۔ میں اس میں تیرتا ڈوبتا تھا۔ ایک طرف مجھے ایک عورت نظر آئی اس نے میری ہی طرح کا برف لباس پہن رکھا تھا لیکن اس کا بدن شیشہ برف کا تھا سودہ، ورتو، دنظر آتی تھی۔ میں نے تلاش تج دینے کا سوچا۔ میں مغلوب ہو رہا تھا۔ وہ مجھے بہائے گی۔ میں وہیں رکا رہا ایک دن، ور دو راتیں۔ وہ مجھے مائل کرنے کی کوشش کرتی رہی جب بھی میں اس کی طرف بڑھنا چاہتا تو اندھی برف کی تہہ اس پر چڑھنے لگتی۔ پھر وہ برف میں برف ہو کر غائب ہو گئی۔ میں نے پھر سے اپنے مشن کی طرف توجہ دی۔ چلنے کی کوشش کی۔ پاؤں برف میں اٹل تھے ہلتے نہ تھے۔ بہت کوشش کر کے دیکھ لی اپنے جسم کو گھمانے کی سعی کی کامیابی نہ ملی پھر مجھے دھنساہٹ نے آلیا میں نیچے کو چلا شاید میں پاتال کو چھو ہی لیتا کہ تب میرے پاؤں کسی چیز سے ٹکرائے یہ پیکر تھا۔ شاید پھر کوئی دوسرا جسم۔ یہ ایک بچہ تھا موٹا تازہ۔ وہ پالنے میں پڑا اپنا برف انگوٹھا چوس رہا تھا وہ آنکھیں میچے مجھے اپنے جسم پر روکے ہوئے تھا میں شرمسار ہوا میں ایک جہاندیدہ شخص تھا اور ایک بچے کی آڑ لیتا تھا۔ ایک بچے کی مدد لینا کسی بھی حالت میں کوئی پسندیدہ فعل نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔ اس برف

حالت میں، تنا گرم خیال پتہ نہیں کیسے میرے اندر جاگ اٹھا تھا۔ پھر اسی خیال کی حدت نے ہی مجھے شاید اس بچے سے جدا کر دیا۔ میرے پاؤں اب پھر سے آگے کو رواں تھے۔ معصوم سے نامعلوم کی طرف یہ میرا پہلا سفر تھا اور سفر کی سردی مجھے سرد کر رہی تھی۔ اتنا ٹھٹھرا رہی تھی کہ میں ٹھٹھرنا بھول کر ان گرم خیالوں کی سرزمین پر پھر پہنچ جاتا تھا لیکن پھر یہ خیالات بھی سرد ہونے لگتے اور مجھ پر برف کے کوڑے برسنے لگتے۔ شاید یہ برف جہنم تھا۔ ایک دو بار مجھے نیند آ گئی۔ برف نیند۔ میں منہ کے بل گرنے کو ہوا۔ میں نے اپنے آپ کو گرنے سے روک لیا کہ میں ابھی خود کو برف موت کے سپرد نہیں کرنا چاہتا تھا۔ اسی اثنا میں برف سناٹے میں گھر گیا اتنا پر ہول سناٹا تھا کہ میری سٹی گم ہو گئی۔ برف بے ہوشی میں جانے سے پہلے مجھے لگا کہ ایک برف ہاتھ نے مجھے سنبھال لیا تھا۔

میں نے دیکھا وہ ایک برف تراش تھا وہ برف کے مجسمے بناتا تھا اس کے ہاتھ میں چھوٹی سی ہتھوڑی اور چھینی تھی وہ میرے ارد گرد کی برف کاٹ رہا تھا۔ اس نے مجھے ایک برف میں سے نکالا اور دوسری برف میں لا کر رکھ دیا۔ اسے رکھنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ اب میں فوری طور پر چلنے کے قابل رہ ہی نہیں گیا تھا۔ میں نے چند دن اس کی معیت میں گزارے۔ وہ ایک خاموش، درویش صفت شخص تھا۔ محبت کرنے والا بلکہ محبت کو دوسروں میں تقسیم کرنے والا۔ اس کا ایک گھر تھا۔ اس برف گھر میں وہ برف بستر پر سوتا تھا۔ ایک فالتو بستر پر اس نے مجھے لٹا دیا۔ اس نے اپنے خادم سے کہا کہ مجھے ایک برف چادر اوڑھا دے۔ خادم نے ایسا ہی کیا میں اچانک صدیوں کے گھوم میں آ گیا پھر میں سو گیا۔ جب میں سات دنوں جتنی لمبی نیند سے جاگا تب وہ ایک عورت کا مجسمہ بنا رہا تھا۔ ایک عورت اپنے برفانی کرسٹل لباس میں ماڈل بنی ایک برف کی سل پر بیٹھی تھی۔ وہ اس کے برف جسم کے خطوط و زاویے بناتا تھا اس کی ہتھوڑی اور چھینی ایک خاص مشاقی سے چلتی تھی آواز کے بغیر۔ مجھے جاگتے دیکھ کر وہ مسکرایا۔ چند لمحوں بعد اس کی مسکراہٹ بھی جمنے لگی۔ خادم غائب تھا۔ باہر برف گلی میں سناٹا تھا۔ آگے چپ برف میں مزید چپ ہوتا ایک فراخ محلہ تھا جہاں ٹھنڈ گولے بن کر برس رہی تھی۔ لوگ کم کم تھے۔ ایک دو بوڑھے، تین بچے، دو نوجوان لڑکیاں۔ ایک درمیانی عمر کی عورت۔ یہ شاید برف تراش کی زوجہ تھی۔ موٹی، توند آگے کو نکلی ہوئی۔ ہاتھ پاؤں فربہ۔ اس کے بدن میں برفیلی ہوا بھری ہوئی تھی جو اس کے پیٹ میں گھوم کر آواز پیدا کرتی تھی۔ یہ یہاں کی واحد آواز تھی۔ وہ بار بار بدبودار ریح خارج

کرتی تھی لیکن شاید یہی زندگی تھی کہ اس کی اس ریت میں گرمی تھی جس سے آس پاس کی برف ایک لمحے کیلئے پگھلتی تھی اور پھر جم جاتی تھی۔ برف تراش تھک گیا۔ وہ مجسمہ بنانے کے قریب پہنچ گیا تھا کہ اچانک اس نے ٹھوکر اپنی ماڈل عورت کو دبوچ لیا برف ٹوٹ کر بکھرنے لگی ایسے لگتا تھا ابھی ان کے سر ایک دوسرے پر مکمل جائیں گے لیکن ایسا نہیں ہوا برف کی ایک موٹی تہہ دیکھتے ہی دیکھتے ان پر جمنے لگی۔ برف تراش مضمحل اور خجل سا ہو کر اپنے وجود کو لئے اٹھا اس کے اعضا بکھرے تن گئے۔ وہ کرچ کرچ برف کو آہستہ آہستہ پھر سے ٹھوکر مارنے لگا اب کے اس کی ٹھوڑی میں علیحدہ وہ جان نہیں رہی تھی۔ اب وہ ایک آرٹسٹ نہیں لگ رہا تھا۔ اس کے ہاتھ کی ہر جنبش میں بے ترتیبی تھی۔ مجسمہ بگڑنے کا اس کی ماڈل رونے لگی۔ اس کے آنسو اس کے گالوں پر جم کر اسے بدصورت بناتے تھے۔ برف تراش بھی رونے لگا وہ اپنے زیاں پر روتا تھا اس کے آنسو برف بلبلے بن گئے موٹے موتی جیسے شفاف بلبلے۔ وہ اپنی اکارت جاتی محنت کے ساتھ بڑی دیر تک سسکیاں لیتا رہا۔ اندھیرا اور گہرا ہونے لگا برف وقت کی یہ شام غریباں اندھیری غمگین ضرور تھی لیکن اس اندھیرے کی ایک اپنی روشنی تھی۔ اندھیری روشنی۔ برف روشنی۔ میں نے اپنی سانسوں کو ٹوٹتے ہوئے محسوس کیا۔ اسی لیے مجھے دھکا سا لگا میں آگے کو پھسلا۔ یہ ایک لق و دق صحرا تھا۔ عظیم برفانی صحرا جہاں برف نے ہر طرف برف پنجے گاڑ رکھے تھے۔ میرے پاؤں کے نیچے شیشہ برف تھی میں اس پر پھسلتا تھا میں شیشہ برف کے نیچے کی دنیا دیکھ رہا تھا۔ یہاں ایک چمک تھی اندھیری چمک۔ اندھیری نیلی چمک۔ میں چلتا تھا اور دیکھتا تھا مجھے چند چھچھوندریں رینگتی ہوئی نظر آئیں۔ انہوں نے برف سرنگیں بنا رکھی تھیں۔ وہ آتی جاتی سست سی تھی تھیں۔ پھر میں نے وہاں ایک برف سمندر دیکھا۔ ٹھاٹھیں مارتا۔ اس میں ایک بڑی کشتی تھی کشتی میں کچھ لوگ تھے اور جانور تھے۔ کشتی برف سمندر میں ہچکولے کھاتی رہی پھر وہ ایک طرف کو جھکنے لگی پھر سیدھی ہونے لگی۔ پھر میں نے اس سیانے کوے کو دیکھا جو دور کی گرم دنیاؤں سے اڑتا ہوا ان کے درمیان آ کر بیٹھ گیا۔ کشتی میں خوشی کی کلکاریاں اٹھ گئیں۔ اس برف رت میں کوا ان کے لئے نیک سندیسہ لایا تھا۔ اس لئے سارے خوش تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے برف سمندر میں وہ طلاطم برپا ہوا کہ کشتی اُلٹ گئی اور اپنے سواروں سمیت غائب ہو گئی۔ غرق برآب ہوئی۔ پھر میں نے ایک غار دیکھا جس کے منہ پر جالا تنا تھا۔ غار ہی میں ایک کبوتری کو دیکھا جو اپنے انڈوں پر بیٹھی تھی اس کے جسم کی گرمی

مفقود تھی۔ اس لئے انڈے برف ہوتے تھے اس کے پروں پر برف جمی تھی۔ وہ اڑنے کے قابل نہیں رہ گئی تھی۔ اس کی چونچ میں برف کی ڈلی تھی جسے وہ کبھی کبھی چونے لگتی تھی۔ میں ایسے عجائبات دیکھتا آگے کو رواں دواں رہا۔ کہیں ایک جانب ایک بوڑھی عورت دیکھی وہ چرخہ کات رہی تھی اس نے بالوں کی مینڈھیاں کر رکھی تھیں۔ اس کا چرخہ، اس کا تکلہ، اس کی پونی بس کچھ برف کے حصار میں تھا۔ اس کی مینڈھیوں پر برف جمی تھی۔ میں قریب گیا اسے سلام کیا۔ اس نے میری طرف دیکھا یہ میری ماں تھی جو ایک عرصہ ہوا مر چکی تھی۔ اس نے میرے سر پر ہاتھ پھیرنا چاہا وہ وہیں جم کر رہ گیا۔ میں رونے لگا وہ ہنس پڑی اس کا منہ پوپلا تھا دانت نہیں تھے۔ اس کے مسوڑوں پر برف کی تہہ تھی۔ وہ برف جیسی ہنستی رہی میں حیران ہوتا رہا۔ میرا وہاں رُکنے کو جی چاہا۔ میں نے اس عورت کی گود میں گھسنے کی کوشش کی۔ اس کی برف بگل تڑخنے لگی۔ لیکن وہ غائب ہوگئی وہ ایک برف قبر میں جا گھسی تھی۔ قبر پر اس کا نام لکھا تھا۔ اللہ وسائی زوجہ اللہ دتہ زلف تراش محلہ بخشے والا گلی کوں بیرون کچا دروازہ سکنہ آگے عبارت مٹی ہوئی تھی۔ میں جو عبارت پڑھ چکا تھا اسے بھی اب برف نے ڈھانپ دیا تھا۔ جو تحریر میں نے پڑھی تھی اس کے مطابق تو وہ میری ماں نہیں تھی پھر بھی وہ مجھے اپنی ماں ہی لگتی تھی۔ شاید خدا ساری ماؤں کو ایک جیسا ہی بناتا ہے۔ خدا جس کی کوئی ماں نہیں لیکن وہ ، کیں بناتا ہے وہ نیکوکار بزرگ بناتا ہے۔ بگڑے ہوئے تیور والے بچے بناتا ہے۔ بدکار عورتوں کو خوبصورتی عطا کرتا ہے۔ نیک پرہیزگاروں کو مکاری کے لبادے میں لپیٹ دیتا ہے۔ اسّی سالہ بوڑھوں کو شہوت دیتا ہے اور لڑکیوں کو یعنی نوخیز لڑکوں کو ننگے بنا دیتا ہے۔ نازک اندام اور سبک خرام عورتوں کو بانجھ کر دیتا ہے۔ وہ سیاہ رنگ راج ہنس بناتا ہے جو سفید موتی چگتا ہے۔ وہ رات کی کوکھ میں سے دن نکالتا ہے پھر ہر چیز کو برف کر دیتا ہے۔ مجھے اپنے پیچھے حضرت صاحب بولتے ہوئے لگے پھر لگا جیسے وہ تھک گئے ہوں۔ ان کی داڑھی بھی تھکی ہوئی لگ رہی تھی۔ میرے خیالات پر برف پڑنے لگی۔ ہیبت نے مجھے آ لیا میں سُن ہو کر دوزانو بیٹھ گیا۔ اے میرے رب مجھے سمجھ عطا کر کہ میں چیزوں کو جان سکوں۔ میں گڑگڑاتا رہا۔ اب کہ میں آنسوؤں کے بغیر روتا تھا کیا آنسو تو برف تھے۔

برف اپنی جگہ سے کھسکی یہ ایک دراڑ تھی۔ میں نیچے چلا گیا۔ یہ ایک نیلی برف سے سجا گھر تھا۔ برف پلنگ، برف جوتے، برف پوشاک، برف تاج، برف مورچھل، برف محل، برف زیرِ جامے،

برف عورت، برف ڈش میں برف کھاتا سرد کرتی ہوئی ایک رقاصہ بھی تھی جو برف رقص کر رہی تھی۔
بہت مشاق لگتی تھی۔ اس نے میرا انگ انگ جھنجھوڑ ڈالا۔ چوم ڈالا۔ میری برف کا رنگ لال ہو گیا اور [illegible]
گدلا سبز۔ وہ برف رت میں گلاب تھی جس کی ہر ٹہنی پہ برف کانٹے تھے۔ میں زخمی ہونے لگا [illegible]
لگا وہ مجھے مسلتی رہی رگیدتی رہی ایک بھی چنگاری پیدا نہ ہوئی۔ برف کو برف چھیدتی رہی [illegible] ایک
ٹھنڈی برف نکلا۔ اس نے مجھے چھوڑ دیا۔ وہ مجھ سے الگ ہوئی تو ایک دھاڑ سنائی دی دھاڑ میں [illegible]
گرمی تھی کہ میری ناک پہ جمی برف کا کرسٹل تڑخ گیا۔ میں نے سونگھا یہ لپک تھی تپش تھی۔ [illegible]
دھمک ہوا روشنی ہو اٹھی۔ نارنجی روشنی۔ اس روشنی میں میں نے دیکھا اوپر جاتی سینکڑوں سیڑھیاں [illegible]
میں ان کی جانب چلا۔ یہ ست الوجود عیش کوش دیوتاؤں کا معبد تھا۔ وہ اپنی سونٹی توندوں سے [illegible]
لیٹے خراٹے لیتے تھے۔ معبد ان کے مہیب خراٹوں سے کانپتا تھا سیڑھیوں کے آخر میں ایک [illegible]
پر آگ جلتی تھی آگ ایک عظیم اژدھے کے منہ سے برآمد ہوتی تھی۔ اژدھے کی انڈلی [illegible]
جہان سمائے ہوئے تھے میں نزدیک ہوتا چلا گیا۔ میرے جسم پر جمی برف آگ کی نرمی سے پگھل [illegible]
بالکل ننگا تھا۔

میں نے اپنی برہنگی چھپانے کی کوئی خاص کوشش نہ کی۔ قدم قدم آگے بڑھتا [illegible]
دھاڑ اور تپش بہت بڑھ گئی تھی، اژدھا اپنا بڑا سا منہ کھول کر سانس لیتا تھا۔ وہاں تک [illegible]
راکھ ہوتی تھیں۔ اژدھے کی چنگھاڑتی ہوئی سانسوں کے ساتھ ساتھ چنگاریاں اڑتی تھیں اس کی
زبان پر دہکتے انگارے دھرے تھے۔ وہ اپنی دوشاخہ زبان سے مجھے ہڑپ کرنے کی کوشش میں تھا۔
میں نے کئی زاویے بدلے۔ اپنے آپ کو بچایا اس کے ماتھے پر ایک ہی آنکھ تھی۔ اس [illegible]
بائیں دور تک دیکھ نہیں سکتا تھا میں زیادہ تر دائیں بائیں ہی رہتا تا کہ اس کی دسترس سے [illegible]
میں کسی نہ کسی طرح ایک انگارہ اٹھانے میں کامیاب ہو ہی گیا۔ اسے ہاتھ میں زیادہ دیر تک [illegible]
جسم کا کوئی دوسرا حصہ بھی اسے سہارنے کے قابل نہ تھا اور کچھ نہ سوجھا تو میں نے اسے منہ میں رکھ لیا۔
پھر میں نے واپسی کی راہ لی۔ راستے میں پھر وہی رمستان حائل تھا۔ میرے جسم پر پھر برف اتر آئی۔
میرا رنگ ڈھک گیا۔ میں ہولے ہولے واپس ہوتا رہا۔ میرے برف منہ میں انگارہ ابھی تک [illegible]
تھا۔ یہ میرے منہ کو جلاتا تھا۔ پھر یہ ہوا کہ میرا صبر جواب دے گیا اور میرے منہ سے [illegible]

برف ہو گیا۔ اب زبان پر پڑا یہ برف چھالا ثبوت کے طور پر رہ گیا ہے۔ اس نے اپنا منہ کھولا۔ پہلا
معدوم ہونے کو تھا البتہ اس کا نشان موجود تھا۔ میں نے اور حضرت صاحب نے افسوس کیا اس نے پا
گردن ایک طرف ڈال دی۔ حضرت صاحب مراقبے میں چلے گئے۔ عمل کے وقت وہ ہمیشہ ایسی ہی
بے عملی کے مرتکب ہوتے تھے۔ میں نے اس شخص کی طرف دیکھا جو ایک عظیم مشن پر گیا تھا اور نا کام لوٹا
تھا۔ میں نے اسے پکارا وہ اب نہیں رہا تھا۔ اب ایک اور قبر کھودنے اور اسے دفن کرنے کا مرحلہ
درپیش تھا۔ میں کدال کندھے پر رکھ کر غار سے باہر آیا۔ میں اندھیرے کو ٹٹولتا آگے بڑھتا رہا۔ میں
غار کے منہ پر بنی قبر کو عبور کر کے آگے آیا صرف ایک قبر کی جگہ بچی تھی۔ ہر طرف قبریں ہی قبریں تھیں۔
یخ قبرستان، قبروں پر نام پتے درج تھے۔ تاریخ پیدائش، موت کا دن، عمر، خاندان، شجرۂ نسب، جد،
اولاد، جد امجد، برف کھاتہ، برف کھتونی، برف خسرہ، برف فرد یں، برف احاطے۔ یہاں وکیل بار،
تاریخ نویس، شاعر، وردی، غنڈے، شریف، گونگے، بہرے، ناحق، اندھے، بینا، ذہین، بزدل
آشنا، نا آشنا، قبضہ باز، دلال، راہب، پیر، عالم، جاہل، قاتل، مقتول، ظالم، مظلوم سب دفن تھے۔
ان کے ساتھ ان کے قصے، کرتوت، کہانیاں اور کارنامے بھی دفن تھے۔ تصویروں کے رنگ برف
کینوس پر بکھرے مردہ گھڑیوں کی یاد دلاتے تھے۔ اسی گورستان میں جب یہ آخری قبر تیار ہو گئی تو میں
نے اور حضرت صاحب نے مل کر مردے کو برف کا غسل دیا پھر اسے ایک پاک صاف برف کفن میں
لپیٹ دیا۔ بیلچے سے برف کی تہہ اس پر جماتے ہوئے میں نے برف لفظوں سے اس کا کتبہ تیار کیا۔
اسے ایک بہادر شخص اور ایک ناکام پرومیتھیس (Prometheus) لکھ لیکن وہ ایک کھرا آدمی
اور اپنی دھن کا پکا تھا۔ وہ ایک عظیم مشن پر عمل کی راہ میں مارا گیا تھا۔ اسے شہید کہنا بھی شاید ٹھیک ہی
ہوتا۔ لیکن میں نے اسے شہید لکھنے سے گریز کیا۔ ہم واپس غار میں آ گئے۔ اب ہم صرف تین ہی بچے
تھے۔ میں، حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی۔ وہ برف کی ایک نازک سی تھی۔ اس سل سے کئی
رنگ لپکتے تھے جو اندھیرے کو ذرا سا روشن رکھتے تھے۔ اس کے بدن کی یہ جلتی بجھتی کمزور برف روشنی
ہمیں ایک دوسرے کو محسوس کرنے کے لیے کافی تھی۔ ہم نے برف غذا کھائی اور لیٹ رہے۔

جو کچھ اب تک ہو چکا تھا اس کی ابتدا ہماری مشترکہ کوتاہی اور شدید لالچ کی وجہ سے ہوئی
تھی۔ سب کچھ اچھا تھا۔ نرم گرم، فضا اچھی صحت بخش۔ سورج تھا چاند تھا۔ دن تھا رات تھی اور ہم تھے

مگن۔ اپنے حالوں میں مست ہمیں کوئی اندیشہ ہی نہ تھا۔ ہم نے ہر چیز کا بے دریغ استعمال کیا۔ کھانا پینا، اوڑھنا، بچھونا ہر چیز وافر تھی۔ لیکن ہماری ناعاقبت اندیشی نے ہمیں یہ دن دکھایا کہ ہم نے سب کچھ کھو دیا۔ جنگل کاٹنے گئے۔ ہم نے تمام لکڑی جلا دی۔ پھر گھریلو استعمال کی چیزیں، پلنگ، پیڑھی، میز کرسی، بچوں کے پنگوڑے تک ہماری غرضوں کی بھینٹ چڑھ گئے۔ سب کچھ ختم ہو گیا حتیٰ کہ ہمارے تن کے کپڑے تک اس مہم میں کام آئے۔ ہم ننگے بدنوں کے ساتھ بے شرمی سے ایک دوسرے کے پاس سے گزرتے تھے۔ سورج برف دھند کی اوٹ میں چلا گیا۔ پھر اس عظیم یخ نے ہمیں آ دبوچا۔ اب دریاؤں کا پانی برف تھا۔ زمین برف تھی آسمان برف تھا۔ ہر طرف برف تھی ہم مرتے تھے اور ٹھنڈ ہمیں مارتی تھی۔ ہم جتنا گرمی کی تلاش میں جاتے وہ ہم سے اور دور ہو جاتی۔ آگ تو کہیں تھی ہی نہیں۔ اب یہ دنیا ایک عظیم برف خانہ تھی۔ اتنی ٹھنڈ میں چونکہ محبت بھی نہیں ہو سکتی تھی سو ہم آپس میں لڑنے جھگڑنے لگے۔ ایک دوسرے کو مارنے لگے۔ جو ٹھنڈ سے نہیں مرتے تھے یوں مر جاتے تھے اور قبریں بنتی تھیں۔ جو چند ایک بچ رہے وہ اس غار میں سمٹ آئے تھے۔ بہت سی سیڑھیوں کے بعد تحت الثریٰ کے بالکل قریب ہم جاگزیں ہوئے۔ ہم میں سے جو کوئی بھی برف لباس میں اوپر آتا وہ اپنے سامنے قبروں کا ایک جہان پاتا لیکن یہ بھی سب جانتے تھے کہ جب یہاں کوئی نہیں مرا تھا اور ایک بھی قبر موجود نہیں تھی تب بھی اس غار کے منہ پر ایک قبر موجود تھی۔ یہ کب سے تھی؟ کس کی تھی؟ کوئی نہیں جانتا تھا۔ اس پر کوئی کتبہ نصب نہیں تھا۔ حضرت صاحب سے کئی بار پوچھا گیا وہ کچھ بتاتے ہی نہ تھے۔ بس اپنی ریش مبارک پر ہاتھ پھیرتے، اور دور کہیں دیکھتے تھے۔ چونکہ یہ قبر راستے کی رکاوٹ تھی اس لئے کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ اسے راستے میں نہیں ہونا چاہیے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ اپنے مختلف خیالات کی وجہ سے لوگ دو گروہوں میں بٹ گئے تھے۔ ایک گروہ حضرت صاحب کے ساتھ تھا اور دوسرا ان کا مخالف۔ کچھ کر گزرنے کی جرأت البتہ کسی میں نہیں تھی۔ سو یہ بے نام قبر موجود رہی۔ اب جب کہ میں حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی ہی رہ گئے تھے تو حضرت صاحب کو شاید علم نہیں تھا کہ میں ان کے عاشقوں میں سے ایک تھا۔ اس رات جس شب اپنی برف شاتی کے ساتھ ان کا وصال ہوا میں نے دل میں ٹھانی کہ میں انہیں اس غار کے منہ پر بے نام و نشان قبر کے اندر دفن کروں گا کہ قبر کی اور جگہ بچی ہی نہیں تھی۔ جلد ہی میرے کدال کی ضربوں سے وہ قبر ٹوٹنے لگی۔ پہلے ایک دراڑ سی پھر

شگاف پڑا ہوا۔ میرے سامنے ایک گڑھا تھا۔ خالی۔ میں جھک کر اس گڑھے میں جھانک ہی رہا تھا کہ ایک دھماکہ ہوا اور گڑھے سے آگ کے شعلے برآمد ہونے لگے۔ جلد ہی آگ کے شعلے آسمان کو چھونے لگے۔ ہوا گرم ہونے لگی۔ گرمی اور حدت کی لہر میں سب کچھ پگھلنے لگا۔ سارا برف پانی ہو کر ایک طرف کو بہنے لگا۔ منجمد شجر نے زندہ ہوا تھے۔ دبی ہوئی رکی ہوئی روئیدگی نے انگڑائی لی۔ سورج حیرانی میں ڈوبا ہوا نمودار ہوا۔ میرے اور حضرت صاحب کی صاحبزادی کے بدنوں پر جمی برسوں کی برف پگھلی تو ہم دونوں ایک دوسرے پر عیاں ہو گئے۔ ہم شرمساری سے نہیں بلکہ حیرت سے ایک دوسرے کو دیکھتے تھے۔

گنڈ کا محراب ساز

مرزا حامد بیگ

میرے لیے اُس سرخ ٹوپی والے محراب ساز مستری کو بھول جانا ممکن نہ تھا لیکن اس دنیا کے سودھندے ہیں اور جیتے جی کے ہزار بکھیڑے۔ اُس کی یاد رفتہ رفتہ دھندلاتی چلی گئی۔

ریل کی اس برانچ لائن پر مختلف حیثیتوں میں سفر کرتے ہوئے تیس برس گزر گئے۔ ٹکٹوں کی پڑتال کے دوران ہزاروں بدقماش اور بدکردار مسافروں سے ملاقات ہوئی اور سیکڑوں انہونے واقعات کا گواہ ٹھہرا۔ اللہ والے بھی بہت سے ملے۔ نہیں سمجھ پایا اس دنیا کے جھمیلے کو۔ اگلے برس انہی دنوں میں یہ نیلی وردی اُتر جائے گی۔ بیٹھ جاؤں گا گھر میں۔ ٹکٹ کاٹنے والا کٹر کہیں رکھ کر بھول جاؤں گا اور سنبھالوں گا آرام کرسی۔ وقت کی گرد کو جھاڑ کر ایک ایک چہرہ لاؤں گا سامنے۔ جب باتیں ہوں گی تفصیل کے ساتھ۔

ٹرین اپنی مخصوص رفتار کے ساتھ ہچکولے کھاتی، دھوئیں کے مرغولے اڑاتی، چلی جا رہی تھی۔

جانے کیسے، آج برسوں کے بعد وہ سرخ ٹوپی والا محراب ساز مستری پھر یاد آ گیا۔ شاید اس لیے کہ وہ بھی دسمبر کی ایک ایسی ہی سرد رات تھی، جب معمول کی پڑتال کے بعد میں ایک خالی برتھ دیکھ کر تھکن کو مٹانے کی خاطر بیٹھ گیا تھا اور اُس سے بات چل نکلی تھی۔

اُس کی تاتاریوں جیسی مخروطی ستواں ناک، کرنجی آنکھیں اور چوڑے شانے مجھے اب تک یاد ہیں۔

اُس نے سخت سردی میں صرف ایک سوتی کرتہ پہن رکھا تھا۔

میں نے اُس سے پوچھا تھا ''تمہیں سردی نہیں لگتی کیا؟''

وہ میرا سوال سُن کر مسکرا دیا تھا اور اپنے قدموں میں رکھے ہوئے تھیلے کی طرف اشارا کرتے ہوئے اُس نے کہا تھا:

"صاحب اس تھیلے میں کرنڈی، ساہب، تیشہ اور گرما ہے۔ ایک مستری کا سامان رکھا ہے۔ یہی تو دن ہیں کام کرنے اور جسم کے جوڑوں کو کھولنے کے۔"

میں اُس وقت تک اُس کے نام اور کام سے نا واقف تھا۔ اُس سے کام کی نوعیت اور مہارت کی بات چلی تو برابر میں بیٹھا ہوا ایک مسافر تحت حیران ہو کر بولا:

"بابو جی، آپ انھیں نہیں جانتے؟ گنڈ کے ماتھے کا جھومر ہیں یہ۔ ان کی باریک کرنڈی اور تیشے کی شہرت دُور دُور تک پھیلی ہوئی ہے۔ حیرت ہے بابو جی کہ آپ انھیں نہیں جانتے۔"

میرے سامنے بیٹھے مستری نے یہ بات سُن کر عاجزی سے اپنا سر جھکا لیا۔

"کیا واقعی، مستری؟" میں نے استفسار کیا۔

"صاحب، کیا عرض کروں؟ میں کیا اور میری اوقات کیا۔ یہ تو اُوپر والے کا خاص کرم ہے اور اس فقیر کی روزی کا سبب۔ جیسے تیسے سنگ مرمر کاٹ لیتا ہوں تیشے کے ساتھ، اور ٹائلیں تھوپ لیتا ہوں۔ اللہ کارساز ہے۔ لوگ جھوٹ موٹ میں تعریف کر دیتے ہیں صاحب۔"

پھر جب باتوں باتوں میں اُس کے تعمیراتی منصوبوں اور کارناموں کی تفصیل معلوم ہوئی تو میرے لیے اُسے جلد بھول جانا ممکن نہ رہا۔ بغیر کسی طمع اور لالچ کے اُس کا خاندان گزشتہ تین پشتوں سے مسجد کی محرابیں، سجی جائے نماز کی قطاریں اور منبر ہی بناتا چلا آیا تھا۔

وہ بہت ناپ تول کر بات کر رہا تھا، یوں جیسے مسجد کی محراب میں ٹائلوں کے جوڑ ملا رہا ہو یا سنگ مرمر کو کھود کر بنائے ہوئے کھانچوں میں رنگ دار مسالا بھر رہا ہو۔

اُس نے گنڈ جانا تھا لیکن اُس زمانے میں ریل کی پٹڑی گنڈ سے چار کوس پرے ایک لمبی قوس بنا کر نکل جاتی تھی۔ اُس موڑ پر جب ٹرین ذرا آہستہ ہوتی تو اکثر مسافر ویرانے میں اتر جاتے۔

گھنٹہ بھر ساتھ رہا ہوگا اُس کا۔ جب ٹرین ذرا آہستہ ہوئی تو وہ بھی اُس موڑ کے خاتمے پر چلتی ٹرین سے اُتر گیا۔

بے شک، وہ ایک غیر معمولی مسافر تھا۔ اُن گنے چنے مسافروں میں بہت نمایاں، جو بہت

ہوئے اور مختلف معلوم ہوئے اور جن سے گزشتہ تین برسوں کے دوران اس برانچ لائن پر ملاقات ہوئی لیکن اس پہلی اور آخری ملاقات کے چند روز بعد گونڈ سے متعلق ایک چھوٹی سی خبر نے مجھے عجیب مخمصے میں ڈال دیا۔

خبر کیا تھی، اخبار بیچنے کا بہانہ تھا یا جبر اور مقتدرہ کی ملی بھگت۔ اس وقت میں ٹھیک طرح سمجھ نہیں پایا۔ اخبار میں ایک چھوٹا سا چوکھٹا بنا کر جہاں گونڈ کے شب و روز بیان کیے گئے تھے، وہیں ایک شادی شدہ عورت کے قتل کی خبر بھی درج کر دی گئی تھی۔

میرے لیے اس خبر کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ خصوصی نامہ نگار نے گونڈ کے ایک مشہور محراب ساز مستری کو مبینہ طور پر اپنی بدچلن بیوی کا قاتل قرار دیا تھا۔

جو ہوا سو ہوا، پر کیا وہ مشہور محراب ساز مستری وہی سرخ ٹوپی والا جوان تھا؟ کیا وہ قاتل بھی ہو سکتا ہے؟ میں برابر سوچتا رہا۔ اپنے فرائض منصبی کے سبب گونڈ جا کر حقیقت معلوم کرنا میرے لیے دشوار تھا۔ صرف یار دوستوں میں بات چلتی رہی۔ احباب نے اسے ایک اندھا قتل ہی قرار دیا یا انتظامیہ کی ملی بھگت۔ میری الجھن اپنی جگہ قائم رہی۔

مسافروں کے ہاتھوں میں تھامے ہوئے اخبارات میری نظروں سے گزرتے رہے پر عدالتی کارروائی کی رپورٹنگ کہیں دیکھنے کو نہ ملی۔

لوگ کہتے ہیں کہ مستری نے عدالت میں صرف ایک ہی استدعا کی

"صرف تھوڑا سا کام رہ گیا ہے صاحب۔ محراب کا یہ کام ادھورا رہ گیا تو آگے کیا منہ دکھاؤں گا صاحب"

لیکن ایسی باتیں عدالتی کارروائیوں کو متاثر تھوڑی کر سکتی ہیں۔

پھر معلوم ہوا کہ مستری پھانسی چڑھ گیا۔

بڈھا آدمی بھی کس کام کا، مسلسل تھکا دینے والے سفر میں اونگھ کے سبب، میں جیسے ارد گرد کی دنیا سے کٹ کر رہ گیا تھا۔ جب آنکھ کھلی تو میرے سامنے اور برابر کے اکثر مسافر تبدیل ہو چکے تھے۔ سوچا اگلے اسٹیشن سے ٹکٹوں کی پڑتال شروع کروں گا، اور اطمینان کے ساتھ سنبھل کر بیٹھ گیا۔

"بابو جی اس برانچ لائن پر سفر کرتے ہوئے تین برس گزر گئے۔

"مجال ہے کبھی آنکھ لگی ہو۔ آپ پر خدا کی خاص مہربانی ہے صاحب لیکن یہ نیک دل مومن کی خاص پہچان ہے۔"

سرخ ٹوپی اوڑھے، گھڑی ستواں ناک، سرمئی آنکھوں اور چوڑے شانوں والا میرا یہ ہمسفر گویا مجھ سے مخاطب تھا اور میں حیران کہ برسوں پہلے وہ پھانسی چڑھ جانے والا محراب ساز مستری اور وہ کیسے جی اٹھا۔

وہ کہہ رہا تھا "نت دن جیسی بھلے مانس مسافروں سے ملتا ہوں صاحب، بیٹھے بیٹھے بچھڑ جانے کے لیے، دل تنگ آتا ہے اُن پر، پر میرے کام کی نوعیت ہی کچھ ایسی ہے صاحب کہ ہر طرف جانا پڑتا ہے۔"

پھر اس نے صدری کی بائیں جیب سے خوشبودار سگریٹ نکالا اور اسے سلگاتے ہوئے گہرا کش لیا۔

"دل نہ بھی چاہے تب بھی جانا پڑتا ہے صاحب۔ اپنے پرکھوں کا کوئی وعدہ نبھانے کی خاطر، پرانے حساب چکانے ہوتے ہیں۔ گزشتہ چار پشتوں سے ہم یہی کچھ کرتے آئے ہیں۔ لوگ کہیں سے کہیں پہنچ گئے صاحب لیکن ہم وہیں کے وہیں ہیں۔ سنگ مرمر اور مٹی کی تراش خراش اور چونے کی پچی کاری پر مجھے کوئی گھمنڈ نہیں۔ یہ تو اوپر والے کی خاص عطا ہے صاحب، اور اس فقیر کی روزی کا سبب۔ ورنہ ایک لاوارث بچہ کس کام کا صاحب۔ اللہ کارساز ہے۔

والد صاحب قبلہ نے سوہنے مسجد کی محرابوں کی تزئین کے دوران ہی کام کو کبھی ہاتھ نہیں لگایا۔ جوانی میں گزر گئے۔ مجھے تب چھوڑ کر اپنے ادھورے کاموں کے ساتھ۔"

"کیوں نہیں کرتے کوئی دوسرا کام۔ در بدر پھرتے ہو۔" میں نے کہا۔

"بابو جی، شوقین مزاج بہت مجبور کرتے ہیں کہ رہائشی بنگلوں کی آرائش کرو۔ منہ مانگی اُجرت بھی دیتے ہیں لیکن مجھ سے ایسا ہوتا نہیں صاحب۔ خدا کے گھر سنوارتا ہوں، اسی لیے جیسی عادتوں کا ہو کر رہنا پڑتا ہے۔ گھر بار چھوڑنا پڑتا ہے۔ مہینوں پلٹ کر خبر نہیں لیتے۔ لوگ سمجھتے ہیں ہم ٹھنڈی مٹی کے بنے ہیں۔ کیا کریں صاحب کسی کا جی نہیں چاہتا کہ اپنے گھر میں رہے۔"

"شادی شدہ ہو؟"

"ہاں صاحب۔ ابھی دو ماہ پہلے شادی ہوئی ہے۔ لیکن کیا کرو صاحب، یہ کام بھی تو کرنے ہیں۔"

"بے شک۔" میں ہار گیا۔

اب کدھر کا ارادہ ہے؟ میں نے پوچھا۔

اپنے آبائی علاقے میں جا رہا ہوں صاحب! گنڈ کا نام تو سن رکھا ہوگا آپ نے۔ روز گزرتے ہیں ادھر سے، پر دیکھا نہ ہوگا اتر کر۔"

"ہاں... گنڈ کیا عشرت گنڈ کہو نا، خاصا بدنام علاقہ ہے۔"

"کوئی بدنام سا بدنام... محمودی سنگلاخ پہاڑوں اور پتھریلی غلام گردشوں میں آباد یہ خستہ بستہ قصبہ ہمیشہ سے ایسا نہیں تھا صاحب۔ تاتاری تیکھے نقش والے خوش حال گاڑی بانوں کے مستقل قیام کے سبب صدیوں سے آباد اور نیک نام تھا۔ دیکھتے دیکھتے اسے جانے کس کی نظر کھا گئی۔ ہمارے جانماز قصبے کے تختے ادھڑ گئے۔ ہمارے چنبیل چڑھے حویلیوں کے دیو ہیکل دروازوں کی چرچراہٹ دم توڑ گئی۔ کیا یہ تبدیلی محض بھاپ کے پہیے کی اس طرف آمد سے ہوئی۔

"میں کیا کہہ سکتا ہوں میاں۔ بس نام سن رکھا ہے تمہارے علاقے کا۔"

"صاحب! چند گھسٹتے ہوئے ڈبوں کے ساتھ روٹی کی سیٹیاں مارتا ہوا انجن پلک جھپکنے میں گزر جاتا ہے ادھر سے۔ لوہا ٹھہر کر چند شہری بابو اتارتا ہے اور اس بستی کو پہلے سے کہیں، زیادہ ویران کر جاتا ہے۔ کیا جانیے صاحب، بے روزگاری اور بھوک نے یہ دن دکھائے یا کوئی اور وجہ ہے۔ ہمارے نیک نام قصبے کو ایک بڑی عشرت سرائے میں بدل دیا گیا صاحب! جہاں شب بسری کے لیے تاتاری آنکھوں اور چوڑے شانوں والی دراز قامت لڑکیاں سو پچاس روپے میں مل جاتی ہیں۔ اس بستی کے دن اونگھتے اور راتیں جاگتی ہیں۔ عارضی مسرتوں کی تلاش میں دور دور سے آئے ہوئے رال ٹپکاتے بڈھے، معتدد اکابرین ملت، فوجی جوان، اخبار نویس، شاعر اور ادیب، غرضیکہ ہر طرح کے افراد ادھر آتے جاتے ہیں۔ پیشہ ورانہ غمزوں اور جھوٹے عشووں سے تسکین پاتے ہیں۔"

"اچھا... یہ لوگ بھی؟"

"ہاں صاحب، ہر طرح کے لوگ آتے ہیں اُدھر ... میں بہت چھوٹا سا تھا صاحب، جب اس بستی کو چھوڑ بھاگا تھا۔ سر پر تھا جو کوئی نہیں۔ بہت کام کیا ادھر اُدھر۔ اب سوچا ہے اُس گناہوں کے گھر میں ایک مسجد سنوار دوں۔ اس سانس کا کیا اعتبار۔ آئی آئی، نہ آئی نہ آئی۔ سب یہی سوچ کر چل پڑا صاحب ..."

نوجوان مستری مسجد کی محراب میں ٹائلوں کے جوڑ ملا رہا تھا۔ سنگِ مرمر کو کھود کر بنائے ہوئے کھانچوں میں رنگ دار مصالحہ بھر رہا تھا۔

عمودی سنگلاخ چٹانوں اور پتھریلی غلام گردشوں میں سے گزرتی ٹرین کے دھندلے شیشوں میں اب اکا دکا روشنی جھلملانے لگی تھی اور ٹرین کی رفتار سست پڑ گئی تھی۔

"مستری جی! اسٹیشن آنے والا ہے۔"

"ہاں صاحب ... یہ مٹی مٹی روشنیاں عشرت گنڈ کی ہی ہیں۔ میں یہیں اُتر وں گا صاحب۔ میرے لیے دعا کیجیے گا۔"

"اچھا، ایک بات بتاؤ ... تمہارے والد صاحب بھی کیا اسی طرح کی سرخ ٹوپی پہنا کرتے تھے؟"

"جی ... جی ہاں صاحب ... لیکن لوگ کہتے ہیں کہ وہ میری طرح ٹھنڈی مٹی نہ تھے۔ بہت گرم مزاج تھے۔ خدا مغفرت کرے ..."

بس صاحب، اب چلتا ہوں۔ عمر نے وفا کی تو پھر کبھی ...

"ان شاء اللہ۔"

سرخ ٹوپی والا نوجوان مستری اپنے سامان کو سمیٹتے اور سلسلۂ کلام کو مختصر کرتے ہوئے اُٹھ کھڑا ہوا۔

"خدا حافظ۔"

وہ عشرت گنڈ کے نیم تاریک اسٹیشن کی تاریکی میں اُتر گیا۔

لمحہ بھر رُک کر ٹرین ایک بار پھر چل پڑی تھی۔ میں نے کھڑکی میں سے بیٹھے بیٹھے اُس کے متحرک ہیولے کو بڑی سرعت کے ساتھ ریلوے پھاٹک کے پار اکا دکا ٹمٹماتی ہوئی روشنیوں کی جانب

اترتے دیکھا۔

ایسے میں، میرے جی میں جانے کیا آئی کہ اُسے آواز دوں اور چیخ چیخ کر بتاؤں کہ مستری، تیرا باپ گرم مزاج ہرگز نہیں تھا۔ میں نے اُسے تیری عمر میں دیکھا ہے۔ جان لو کہ وہ کسی گہری سازش کا شکار ہوا   تمہیں سنوارنے دیں گے تمہیں اللہ کا گھر   یہ عشرت گنڈ کی انتظامیہ، یہ رال ٹپکاتے بڈھے   یہ جھوٹ کے پھندے

لیکن میں ایسا نہ کر سکا۔

میں بہت آگے جا چکا تھا، ٹرین کے ساتھ، اور ٹھنڈ بڑھتی جا رہی تھی۔ ٹکٹوں کی پڑتال کی بجائے میں نے، اپنے سفری تھیلے میں سے کوٹ نکال کر اپنے کندھوں پر ڈال لیا اور باہر کھلنے والی کھڑکی کے ٹھنڈے شیشے کے ساتھ سر ٹیک دیا۔

ٹرین ایک بار پھر اپنی مخصوص رفتار کو پانے کی کوشش میں تھی اور عشرت گنڈ کا نوجوان محراب ساز مستری پیچھے رہ گیا تھا۔

◆◆◆

اگر آنکھ کھل گئی تو......

خالد فتح محمد

مجھے لگتا ہے کہ آنکھ کھلی تو میں مر جاؤں گا!

اگر اسی طرح جینا پڑ گیا تو زندگی اندھیرے میں گزرے گی، اور موت! موت بھی اندھیرا ہے ایک طویل، گہرا اور کبھی نہ ختم ہونے والا اندھیرا ایسا اندھیرا جس کے کنارے بھی اندھیرے کے ہیں، سرحدیں بھی اندھیرے کی، آغاز بھی اندھیرا اور اختتام تو ہے ہی نہیں تاحدِ نظر اندھیرا، ایک طویل سرنگ، جس کا کنارا نہیں۔ جب اندرا گاندھی نے دربار صاحب پر فوج کشی کی، امریکہ نے پہلے عراق پھر افغانستان میں اپنی فوج بٹھا دی اور پاکستان دہشت گردوں کا گہوارا بن گیا تو عالمی سفارت کار اور تجزیہ نگار سرنگ کے دوسری طرف روشنی کی بات کرتے تھے۔ میں روشنی والے حصے کو نہیں سمجھ سکتا تھا۔ آج جب میں زندگی کے اندھیرے میں موت کی طویل سرنگ کو دیکھتا ہوں ایسی سرنگ کو جس کا دوسرا کنارا نہیں تو ان سفارت کاروں اور تجزیہ نگاروں کی بات میری سمجھ میں آ جاتی ہے۔

مجھے آنکھیں بند کر کے جینا پڑے گا۔ یہ کوئی زندگی ہوگی؟ میری آنکھیں بند ہیں، میں روشنی کو دیکھ نہیں سکتا، صرف محسوس کر سکتا ہوں، وہ بھی اس لیے کہ میں اب تک کی زندگی کا بیشتر حصہ روشنی میں نہا تا رہا ہوں اور چوں کہ میں نے روشنی کو دیکھا ہوا ہے، اس لیے اسے محسوس بھی کر سکتا ہوں۔ انسان کسی چیز کو محسوس کر سکتا ہے جس سے اس کی شناسائی ہو۔ شناسائی ہونا بھی ایک نعمت ہے۔ اگر میری روشنی سے شناسائی نہ ہوتی تو میں اندھیرے سے کیوں کر متعارف ہوتا۔ اندھیرا اس خواب کی طرح ہوتا ہے جو ہر رات کو نظر آتا ہے لیکن زندگی پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ میں جب دیا

بہت دیر تک اپنی جگہ سے نہ ہلا۔ میں نے اپنی ماں کے چہرے کو نہیں دیکھا۔ مجھے یہ خوف تھا، اگر اس کے چہرے پر ایسا تاثر ہوا جیسے وہ بلا رہی ہو تو میں کیا کروں گا؟ میں نے کبھی ماں کی حکم عدولی نہیں کی تھی۔ مرے ہوئے لوگوں کے تاثرات میرے لیے اُلجھاؤ کا سبب بن گئے۔ چند لوگ ایسے تھے کہ جن کی زندگیاں پرسکون تھیں لیکن جب وہ مرے تو اُن چہروں پر بے اطمینانی اور پریشانی تھی اور کچھ لوگ ایسے بھی تھے کہ جن کی زندگیوں میں ہمیشہ بے اطمینانی اور پریشانی تھی اور جب وہ مرے تو ان کے چہروں پر سکون تھا۔ پرسکون زندگی والوں جب اپنی موت کے بارے میں اطلاع ملی ہوگی تو وہ زندگی کے ساتھ چمٹے رہنا چاہتے ہوں گے اور دوسرے کے لیے چھٹکارے کی نوید ہوگی   اس لیے میں نے مرے ہوئے لوگوں کو دیکھنا بند کر دیا۔

کیا مرنا ضروری ہے؟ قطعاً نہیں۔ بہت سے لوگ مر کر بھی زندہ ہیں اور یا پھر وہ مرے نہیں، صرف انھیں مرے ہوئے سمجھا جاتا ہے۔ مقدونیہ کے سکندر کو زہر آلود تیر نے موت سے ہم کنار کر دیا تھا، سوچنے کی بات   اگر اُسے تیر نہ لگتا تو شاید وہ آج بھی زندہ ہوتا۔ اُس کی عمر کیا ہوتی؟ یہی چند ہزار سال! نپولین نے سینٹ ہیلینہ میں اپنی قید کے دوران میں سنکھیا کھایا یا اُسے دیا گیا ورنہ وہ مر گیا ورنہ وہ آج بھی زندہ ہوتا اور ہٹلر خودکشی کر گیا۔ مرنا ضروری نہیں، ضروری اگر ہے تو صرف جیے جانا۔ میں مرنا نہیں چاہتا، مرنا تو شاید حماقت ہے۔ مر کر انسانی روشنی سے محروم ہو جاتا ہے۔ ہمارے گھر میں ایک ایسا کمرہ تھا جس میں کوئی نہیں جایا کرتا تھا اور سب اُسے قبر کہتے تھے۔ ایک دن میں نے اس کے اندر جانے کا فیصلہ کر لیا۔ تب میں بچہ تھا۔ میں جب کمرے کے دروازے کے سامنے پہنچا تو خوف نے میرے حواس پر قبضہ کر لیا۔ میری ٹانگیں کانپ رہی تھیں، مجھے لگ رہا تھا کہ دروازے کے دوسری طرف میری موت کھڑی ہے، اس لیے مجھے اُس طرف نہیں جانا چاہیے۔ مگر خوف کے ساتھ ساتھ طفلانہ تجسس مجھے اُکساتا رہا۔ یہ بھی خوف تھا کہ کوئی مجھے اندر داخل ہونے سے پہلے دیکھ کر روک نہ لے، مجھے جلدی کرتے ہوئے احتیاط سے بھی کام لینا تھا۔ میں نے دروازے کو آہستہ سے دھکیلا تو وہ کھلا نہیں۔ میں نے تھوڑا زور لگایا تو مجھے لگا کہ دروازہ بھی کھلنے سے ڈر رہا تھا اور کھلنے کی خشک سی آواز کراہ سے مشابہ تھی۔ اپنے خوف سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے یک دم دروازہ کھول کر میں اندھیرے میں داخل ہو گیا۔ میں نے جیسے ہی دروازہ بند کیا، مجھے لگا کہ اندھیرے نے مجھے نگلنا شروع

کر دیا ہے۔ اندھیرے کے گھر بھی گرفت سے اپنے آپ کو آزاد کراتے ہوئے مجھے ایک دکھ کا احساس ہوا۔ یہ ایک عجلی سی بو تھی۔ کیا قبر میں بھی ایسا اندھیرا اور بو ہوگی؟ گو لاش کو معطر کیا جاتا ہے جس اس خوشبو کو اندھیرے کی بو کھا جاتی ہوگی اور پھر گوشت خور کیڑے [illegible] لہٰذا لاشوں کو حنوط کرنا چاہیے تاکہ ان کی لاش محفوظ رہے۔

میں مرنا نہیں چاہتا اس لیے آنکھیں نہیں کھولوں گا۔

اگر میں نے آنکھیں کھول دیں تو مر جاؤں گا۔ یہ رات کتنی پرسکون ہے! ایسی راتیں میرے لیے ایک خواب ہوا کرتی ہیں۔ میں اکثر خواب دیکھتا ہوں اور صبح اٹھنے سے پہلے انہیں بھول جایا کرتا ہوں۔ اگر کچھ یاد رہتا ہے تو رات کا سکون۔ میں رات کو خاموشی سے سرگوشی کرتے سن سکتا ہوں۔ مست خرام ہوا بھی اس سرگوشی میں اپنی آواز شامل کر دیتی ہے۔ یہ رات کا وہ حصہ ہے جب دن کی ثقافتیں ایک مختصر سے وقفے کے لیے غائب ہو جاتی ہیں اور رات کی اپنی خوشبو ہر طرف سے آنا شروع ہو جاتی ہے، بالکل جوان عورت کے جسم کی بو کی طرح جس میں کلیوں کی خوشبو شامل ہو کر اس بو میں ایک دعوت بھر دیتی ہے۔ دعوت لیے ایسے وقت میں آنکھیں کھول کر میں رات کے حسن کو مجروح نہیں کرنا چاہتا۔ میرے مرتے ہی گھر میں ایک شور مچ جاتا ہے۔ ٹیلی فون پر میرے مرنے کی اطلاع، موبائل فونوں پر میری موت کی تصدیق کے لیے آئے ہوئے کال، کچھ بچوں کا بے تکی اور پریشانی میں اور کچھ کا تجسس میں رو کر اپنی طرف متوجہ کرنا، جوان عورتوں کی سرگوشیاں، ادھیڑ عمر کی عورتوں کی حیرت، روہانسی دبی آہیں، بوڑھی عورتوں کے بین، جوان مردوں کی سختی اور بوڑھے آدمیوں کی اداس توبہ نے دو دھاری تلوار کی طرح رات کے سکون کو چیر دیا ہے۔ میری موت اس سکون کے تسلسل سے زیادہ اہم نہیں۔

میری ماں میرے باپ سے ڈرتی تھی اور مجھے اپنے باپ کی لاش کے پاس جاتے ہوئے بھی خوف آتا تھا۔ میری بیوی مجھ سے نہیں ڈرتی، اس نے [illegible] کے مقام سے کبھو نہیں کیا، بیٹی میری اور [illegible] مجھ سے نہیں ڈرتی۔ انہیں میری لاش کے سامنے [illegible] بیٹھے ہوئے باتیں کرتے بھی کوئی جھجک نہیں ہوتی۔ بیٹی ماں کی طرح وہ بھی گستاخ ہیں۔ میرے [illegible] باپ سخت مزاج آدمی تھے اور ان کی سخت مزاجی کو دادی اور میری ماں نے قبول کر لیا تھا۔ گھر کی روایت نے میرے مزاج میں بھی سختی بھر دی تھی لیکن میری بیوی نے ہمیشہ مزاحمت کی۔ شاید وہ اس دور کا اثر تھا جس میں مزاحمت اور احتجاج

زندگی کا حصہ تھے۔ اب مزاحمت کی جگہ مدتیزی، تشدد اور شدت پسندی نے لے لی ہے اور منطق زندگی کا حصہ نہیں۔ میں شاید بے منطق لوگوں میں منطق کا متلاشی رہا ہوں۔ مزہ تو یہ ہے کہ ان کی اپنی منطق ہے اور وہ زندگی کو اس کی مطابقت سے دیکھتے ہیں۔

میں مر کر بھی بے منطقوں کے ہاتھ نہیں لگنا چاہتا اس لیے آنکھیں بند رکھوں گا۔

میں اگر عورت ہوتا اور مجھے یہی احساس ہوتا کہ آنکھیں کھولتے ہی مر جاؤں گا تو میرے لیے آنکھیں بند رکھنا ممکن نہ ہوتا۔ میرا شوہر بھی نہ چاہتا کہ میری آنکھیں بند رہیں حالانکہ ہر خاوند کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کی بیوی یا تو آنکھیں بند رکھے یا اس کی آنکھیں بند رہیں۔ عورت کی خوب صورتی اس کی آنکھیں کھلی ہونے میں ہے۔ کھلی آنکھوں والی عورت تو زندہ عورت ہوتی ہے اور بند آنکھوں والی عورت موت کی خنکی کا پیغام ۔۔۔ ایسا پیغام جس سے ہر مرد خائف ہوتا ہے۔ شاید میرے بچوں کا رویہ مختلف ہوتا۔ مجھے سخت مزاجی ورثے میں ملی تھی جو میری بیوی کو پسند نہیں تھی۔ اگر میں عورت ہوتی تو بچے میرے چہرے کو مختلف جذبے سے دیکھتے۔ میرا مرنا ایک ناقابل تلافی نقصان ہوتا جب کہ ایک باپ کی حیثیت میں، میرا مرنا قدرت کا دانش مندانہ اقدام تھا۔ بطور عورت کیا میں وہی ہوتا جو میری بیوی ہے؟ قطعاً نہیں، میں مختلف عورت ہوتا اور میری ترجیحات بھی مختلف ہوتیں، شاید اس کی وجہ میرا آدمی ہونا دنیا کی کسی اور نوعیت کے ایکسپوژر ہو سکتے ہیں۔

اچانک رات کی خوشبو ہر طرف پھیل جاتی ہے۔ مجھے اپنا جسم ہلکا ہوتے محسوس ہوتا ہے۔ مجھے لگتا ہے، رات کی نرمی اور میرا جسم ایک ہی وجود بنتے جا رہے ہیں۔ اندھیرا تو شروع سے میرا ہمدرد رہا ہے۔ میں اس اندھیرے کو گلے لگانا چاہتا ہوں۔ اس کو گلے لگانے سے پہلے ایک نظر اسے دیکھنا بھی چاہوں گا اور، گر میں نے آنکھ کھول دی تو میں مر جاؤں گا۔ مجھے ایک دم خیال آتا ہے کہ میں کہیں خواب تو نہیں دیکھ رہا کیوں کہ ایسے خواب میں اکثر دیکھا کرتا ہوں۔ پھر میں سوچتا ہوں کہ میں جاگ رہا ہوں کیونکہ ہر خیال، ہر سوچ، ہر امکان واضح ہے۔ ساتھ ہی یہ خیال بھی اتنی ہی شدت کے ساتھ آتا ہے کہ خواب دیکھ رہا ہوں کیونکہ اس طرح کی کیفیت صرف خوابوں ہی میں ہوتی ہے۔ میں تصدیق کے لیے اپنے چٹکی کاٹنے کا فیصلہ کرتا ہوں اور پھر سوچتا ہوں، "میری آنکھ کھل گئی تو ...

◆◆◆

جھاگ

طارق محمود

کسی قسم کی جھاگ دیکھتے ہی اس کے ذہن میں کھلبلی سی ہونے لگتی۔ شبہات اور خیالات کا اختلاط سوچ کا ایک طویل سلسلہ شروع کر دیتے۔ جھرجھری سی ہونے لگتی، وہ اپنے آپ کو بھینچتی۔ وجود میں ارتعاش بڑھتا تو جھاگ جیسی اٹھان دکھاتی اور وہ بے دست و پا وجود کی طرح بے حال ہو جاتی۔

یہ ایک عجیب سی کیفیت تھی۔ کبھی تو محض تصور سے دل متلانے لگتا اور کبھی یک گداز اس کے جسم کے نہاں خانوں کو ٹٹولنے لگتا اتنی زندگی گزارنے کے باوجود بھی وہ سمجھ نہ پائی کہ آخر جھاگ کا اس کی زندگی سے کس قسم کا رشتہ تھا۔

برس ہا برس پہلے جب وہ چھوٹی سی تھی۔ لڑکپن کا زمانہ تھا اس کا کبھی کبھار ننھیال کے ہاں جانا ہوتا۔ حویلی کے باہر پھولے پیٹ والی سیاہ بھینس آسمان پر نظر ٹکائے ڈکارتی، بلبلاتی اس کے نرخرے سے عجیب عجیب آوازیں نکلتیں۔ بھینس کے منہ سے ٹپکتی لیس دار جھاگ دیکھ کر وہ خوف زدہ ہو جاتی ڈیوڑھی سے ہوتی ہوئی صحن کی طرف بھاگ جاتی۔ بھینس کے کراہنے میں بتدریج کمی آ جاتی اور چند ساعتوں کے بعد فضا میں باریک سی آواز ابھرتی۔ جنگلی میں لپٹا لوتھڑا حرکت کرتا اور اس میں سے ایک بچھڑا اچھل پڑتا۔ وہ یہ منظر بھول نہ پائی تھی عجیب بات تھی دودھ سے بنی کوئی شے دیکھ کر لسی پر تیرتی جھاگ کو دیکھ کر بھیڑ۔ بدنی۔ کھویا۔ اس کی آنکھوں کے سامنے ڈکارتی کرلاتی بھینس کا منظر آ جاتا اس کے منہ سے ٹپکتی جھاگ ہر شے کو گندہ کر دیتی۔

سحر کا بچپن ساحلی شہر میں گزرا۔ اکثر و بیشتر سمندر کا رخ اس کا معمول تھا۔ وہ لوگ ویسے بھی ساحل کے قرب میں رہائش پذیر تھے۔ گھنٹوں ریت پر چلنا۔ سمندری ہواؤں کی اٹھان، پسپائی اور

جھاگ کی اتھل پتھل ہوتی دبیز جہیں بھلی لگتیں۔ ننگے پاؤں ریت پر چلتی، رچی بسی نمی اور سیلے پن کا گداز اس کے اندر اٹھکیلیاں کرتا۔

رات گئے، سمندری لہروں کی مار دھاڑ سے کان مانوس ہو چکے تھے۔ ٹھاٹھیں مارتیں لہریں عجب منہ زوری سے ساحل کی طرف لپکتیں۔ سوئے ہوئے ساحل کو جھنجوڑتیں۔۔ ریت کی بے بس تہوں میں سرایت ہو کر آہستگی کے ساتھ سمندر کی طرف لوٹ جاتیں۔

وہ کثر پڑوسی بچوں کے ساتھ کھیل کود کے لیے ادھر نکل آتی ان میں آصف بھی تھا۔ عمر میں ایک آدھ سال اس سے بڑا، کئی دوسرے بچوں کی طرح ساحلی کھیل میں اس کا شراکت دار بھی تھا۔ وہ گھنٹوں ریت میں کھیلتے۔ گھر کی ملازمہ بچوں کو نظر میں رکھتیں۔ کہیں کوئی لاابالی پن میں اچھلتا کودتا آگے نہ نکل جائے۔ بچے معصوم چھیڑ چھاڑ میں اپنا وقت گزارتے۔

آصف بڑی مہارت سے ریت کے خوبصورت گھر بناتا اس نے اس کام میں سحر کو بھی مشاق کر لیا تھا۔ سحر اس کا ساتھ دیتی۔ ننگے پیروں پر ریت کے ڈھیر منڈتے جاتے۔ پاؤں ریت میں دبتے چلے جاتے لیکن ساتھ ساتھ گھر بنانے سے اندر خانے ان کے پاؤں کی انگلیاں آپس میں مس کھانے لگتیں۔ شروع شروع میں سحر کو یہ سب عجیب لگتا۔ لیکن پھر اسے یہ سب کچھ بڑا اچھا لگنے لگا۔ ساحل پر آتے ہی وہ گھر بنانے میں محو ہو جاتی آصف سے اصرار کرتی اور پھر دھڑکتے دل کے ساتھ منتظر رہتی کہ کس وقت ۔۔۔ ۔۔۔ کے پاؤں کی انگلیاں آپس میں مس کھائیں گی۔

وہ کبھی بھار ریت کو ہاتھ سے کریدتے جاتے۔ سیپیاں تلاش کرتے۔ سیپیوں کے دہانے میں انگلی گھما کر کھلکھلا کر ہنستے۔ سیپی کے پیٹ میں کنڈلی مارے جاندار کیڑا سرسراتا تو وہ چونک کر اسے پرے پھینک دیتی۔

ان خوبصورت یادوں پر وقت کی کالی جھتی چلی گئی۔ سال ہا سال گزر گئے۔ موہوم یادیں محض ماضی کا حصہ بن کر رہ گیا وہ لڑکپن سے جوانی کی حدوں میں داخل ہو چکی تھی۔ چند برس قبل اس کی آصف سے اتفاقیہ ملاقات ہو گئی۔ وہ اپنی بیگم کے ہمراہ تھا۔ اس نے سحر سے اپنی بیگم کا تعارف کرایا، کہنے کو بہت کچھ تھا اور کچھ بھی نہ تھا۔ وہ سحر کے بارے میں بہت کچھ جان چکا تھا۔ آصف، سحر کی صلاحیتوں کا معترف تھا۔ اپنی ذات کی تکمیل اور آگہی میں وہ اپنی ہم عمر کیوں سے کس قدر مختلف تھی

وہ اسے اکثر کہا کرتا تھا "You are very competitive" مجھے تمہاری فکر رہتی ہے۔
پھر کئی سال ان کا آپس میں رابطہ نہ رہا، آصف عرصہ دراز سے ملک سے باہر مقیم تھا۔ وطن آتا بھی تو
نہایت مختصر قیام ہوتا۔

سحر نے ایک پروفیشنل ورکنگ ویمن کی حیثیت سے اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا تھا۔
انتھروپالوجی اور ڈویلپمنٹ سٹڈیز میں اعلیٰ تعلیم حاصل کی اور اپنے آپ کو کمیونٹی ورکس
کے لئے وقف کر دیا۔ شادی کی لیکن زیادہ دیر قائم نہ رہ سکی۔ اس کا شوہر نعیم ایک پروفیشنل تھا۔ خاندان
کا نسبتاً زیادہ پڑھا لکھا، لیکن اس کا تعلق ایک ایسے قدامت پسند گھرانے سے تھا کہ سحر سے شادی چند ہی
ماہ بعد مشکلات کا شکار ہو گئیں۔ نعیم نے اس شادی کو بچانے کی بڑی کوشش کی لیکن سحر جان گئی کہ نعیم کے
لئے اپنی فیملی کے دباؤ سے نکلنا محال تھا۔ خیر خواہوں نے حالات کو سدھارنے کے بڑے جتن کیے لیکن
معاملات صحیح نہج پر نہ آسکے۔ بالآخر دونوں کی علیحدگی ہو گئی۔ ان کا ایک بیٹا بھی ہوا، جسے باپ نے ہاسٹل
میں داخل کرا دیا۔ نعیم نے کچھ عرصے کے بعد دوسری شادی کر لی ایک ابتلاء میں سے گزرنے کے بعد سحر
کی زندگی میں وقت کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ آ گیا۔ وہ ہمہ وقت اپنے کام کی طرف توجہ دے رہی تھی
سنجیدہ اور نو نان سینس 'No none sense' والے رویے سے اسے ہارڈ ٹاسک ماسٹر Hard
task Master کے طور پر جانا جاتا۔ دور دراز پسماندہ علاقوں میں کمیونٹی ڈیلپمنٹ سے متعلق
منصوبوں کے بارے میں کامیابی کی ضمانت تھی۔ غیر ملکی ڈونرز donors اسے بڑی سنجیدگی سے لیتے۔

اس بڑھتی ڈھلتی عمر میں وہ جب تنہا ہوتی تو اکثر بچپن کی معصوم یادوں کا سہارا لیتی۔ وقت
تیز رفتار ریل کی طرح سرپٹ دوڑ رہا تھا۔ اس نے کسی بھی سٹیشن پر رکنا مناسب نہ جانا۔ یہ سب سٹیشن
اسے یوں لگتا، سبز جھنڈی دکھانے کے لئے تھے، مقدر نے شاید اسے ایسے مقام پر لے جانا تھا جہاں
اسے کسی کا انتظار نہ تھا۔ ایک ایسا ڈیڈ اینڈ (Dead End) جس کے آگے کچھ نہ تھا۔ گاڑی یہاں پہنچ
کر رک جاتی۔ مستقبل تو ایک موہوم تصور تھا، سب کچھ لمحہ موجود تھا۔

وہ ان دنوں بطور ریجنل ہیڈ کام کر رہی تھی، کنٹری ہیڈ (Country Head) کی غیر
موجودگی میں وہ ذمہ داری بھی سنبھال لیتی۔ دور دراز دشوار گزار علاقوں میں کئی کئی دن گزار دیتی،
جنوبی ایشیائی ممالک میں اکثر آنا جانا رہتا۔ نیپال میں چند برس گزرے۔ فارغ اوقات میں تاریخ،

عمرانیت کی کتب کے مطالعے میں مصروف ہو جاتی۔ کلاسیکی اور نیم کلاسیکی موسیقی سے دل بہلاتی،
سائیڈ ٹیبل پر بھی اپنے بیٹے عمر کی تصویر دیکھتی۔ وہ ان دنوں بیرون ملک انٹر گریجویشن کر رہا تھا۔

کام اور اس کی نوعیت نے سحر کی شخصیت میں بے پناہ تنوع پیدا کر رکھا تھا۔ فائیو سٹار ہوٹل میں منعقدہ ورکشاپ سے لے کر، تھر اور چولستان کے گوٹھوں، مکران کی مچھیرا بستیوں، ہیٹ کے علاقے کی ڈھوکوں، قبائل کی خیمہ بستیوں اور کوہستانی ڈھلوانوں پر دور افتادہ ہٹوں میں بڑی مانوسی سے وقت گزارتی۔ موانست کی فضا میں ہر ایک سے رچ بس جاتی۔

ایک بار، چولستان میں ایک ٹوبے کے قریب بستی میں کھاٹ پر بیٹھی بڑھیا اسے کتنی بھلی لگی جب اس نے پوپلے منہ سے سحر کو 'اماں' کہہ کر پکارا۔ وہ جانتی تھی صحرا میں رہنے والے کم عمر خاتون کو بھی احتراماً اماں کہہ کر ہی پکارتے ہیں۔ بڑھیا نے سحر کو اپنے ساتھ ہی کھاٹ پر بٹھا لیا۔ گوٹھ کی عورتیں اپنے شوخ رنگ گھیر گھمروں کو سمیٹ کر فرش پر دائرے میں بیٹھ گئیں۔ پتھروں سے بنے عارضی چولہے پر چائے دم ہو رہی تھی، بھیڑ، بکریوں کی آوازیں آ رہی تھیں دیسی مرغیاں اچھلتی پھر رہی تھیں۔ سحر بوڑھیا کی جاذب نظر جھریوں میں کھو چکی تھی۔ اس سے اسے اپنے دادھیال کا گھر یاد آنے لگا، وہ کن برسوں پیچھے لوٹ گیا۔ روپہلی دھوپ میں دادی تخت پوش پر بیٹھ جاتیں۔ بڑی بے، فتنائی سے عمری والے حقے سے لمبے لمبے کش بھرتیں، کھانستیں اور منہ گول کر کے دھواں فضا میں چھوڑ دیتیں۔ بوائیں چچیاں اپنے اپنے کام میں لگی رہتیں۔ دادھیالی گھر، وسیع و عریض تھا البتہ یک بند کوچے میں واقع تھا، وسیع صحن جس کے چاروں طرف ہوا دار کمرے تھے۔ پھر جوں جوں کنبہ بڑھتی گئی ہر کسی نے اپنا اپنا چولھا اور سینت پرونا علیحدہ کر لیا۔

مرکزی صحن میں کئی دروازے کھلتے تھے۔ یہ صحن سب کا سانجھا تھا۔ معمر خواتین، چوکیاں۔ تخت پوش بچھا کر دن بسری میں وقت گزار دیتیں۔ سبزی، ترکاری بناتیں، کپڑے دھوتیں۔ گندم چاول۔ دال دلکے کی صفائی کرتیں۔ کم سن بچیوں کو زمین پر بٹھا کر اپنی ٹانگوں میں دبوچ کر ان کے سروں میں سے جوئیں نکالتیں۔ جوئیں خوفناک حد سے بڑھ جاتیں تو تارا میرے کے کڑوے تیل سے سر کی ایسی چمپی کرتیں کہ بچیاں بلبلا اٹھتیں۔

اسی کوچے میں بوا شریفاں بھی رہتیں تھیں۔ سحر کے والد کے رشتے میں پھپھو را تھیں۔ ساری عمر شادی نہ کی، دیکھنے میں بظاہر تندرست لگتیں لیکن گاہے بگاہے انہیں ذہنی مرض کا دورہ بھی پڑ

جاتا۔ حکیموں۔ طبیبوں۔ فقیروں۔ پیروں اور گنڈا فرشوں سے بہت علاج کرایا۔ کبھی تو افاقہ ہو جاتا،
کبھی حالت بگڑ جاتی۔ لمبی تعطیلات کے دوران سحر کا سال میں ایک آدھ بار وہاں جانا ہوتا۔ ایک بار اس
نے ایک ایسا منظر دیکھا جو آج بھی اسے بے چین کر دیتا۔ بُوا شریفاں صحن میں فرش پر چت پڑی تھیں
اس کا منہ ایک طرف لٹکا ہوا تھا۔ منہ سے رطوبتیں اور جھاگ بہہ رہی تھی۔ یہ روپ دیکھ کر وہ گھبرا کر تیز
قدموں سے کمرے کے اندر چلی گئی۔ صحن میں فوراً ہی کئی چند عورتوں نے بُوا کو اٹھا کر صحن میں بچھی
تنگ چارپائی پر چت لٹا دیا۔ کوئی اس کا سر دبا رہا تھا اور کوئی اس کے منہ سے مسلسل بہتی جھاگ صاف کر
رہا تھا۔ کچھ دیر بعد اسے ہوش آیا تو بازو تھام کر ساتھ والے کمرے میں لے جا کر اسے بستر پر لٹا دیا۔

اس دالان میں سحر نے بہت کچھ دیکھا تھا۔ چھوٹی چچی پرات میں دیسی صابن کی جھاگ
میں کپڑوں کو زور زور سے مسلتی۔ چوکی پر اٹھا کر پٹختیں۔ بٹے ہوئے بازوؤں سے کپڑے کو زور لگا کر
مروڑتیں۔ سفید جھاگ پرات کے کناروں سے باہر بہنے لگتی۔ پرات میں اندی جھاگ میں پھر سے
کوئی میلا کپڑا ڈال دیتیں۔

(2)

نئے سال کے آغاز میں کچھ روز باقی تھے۔ انگلینڈ سے ریتا کا نئے سال کا کارڈ موصول ہوا
تو اسے یادوں کی جھڑی نے آن لیا۔ اسے یوں محسوس ہوا جیسے رم جھم پھوار میں اس کا وجود بھیگتا جا رہا
تھا۔ ریتا۔ سائمن۔ گلوریا۔ کرسٹینا۔ عبدل اس کے دوست، ان کے بھرپور قہقہے اور ساحلی علاقوں میں
بھرپور آؤٹنگ اسے یاد آنے لگی۔ انہیں جب بھی موقع ملتا وہ قریبی۔ ساحل۔ سمندر کی طرف نکل آتے۔
ریتا ایشین نژاد، برٹش نیشنل تھی بچپن مشرقی افریقہ میں گزرا۔ سحر کے ساتھ والے کمرے میں مقیم تھی۔
طبیعت میں ٹھہراؤ کم تھا لیکن بلا کی گرمجوشی کی بنا پر ہر ایک کے دل میں جگہ بنا لیتی۔ ایک رات سحر کو فوڈ
پوائزنگ ہوئی تو ساری رات جاگ کر اس کی تیمارداری کرتی رہی۔

ریتا افریقہ، ایشیا، یورپ گویا تین براعظموں کی اقدار کو اپنی ذات میں سموئے ہوئے تھی،
وقت کے ساتھ ساتھ اس کے طور طریقے گوروں کی طرح ہوتے جا رہے تھے۔ کبھی کبھار اس کے اندر کا ایشیائی
پن جاگ اٹھتا اور پھر مصلحتوں کی نذر ہو جاتا۔ ریتا کی زندگی میں کئی لوگ آئے لیکن ان دنوں سائمن
کے ساتھ اس کی گہری وابستگی تھی، وہ اس کی دل سے قدر کرتا۔ سائے کی طرح اس کا پیچھا کرتا۔

''کیا تم اسے اپنی زندگی کا ساتھی بنانا پسند کرو گی'' سحر نے ایک بار سوال کیا'' کچھ کہہ نہیں سکتی۔وہ ہنسنے لگی'' جواب ہاں میں بھی ہے اور شاید نہ میں بھی ہو سکتا ہے۔وقت کا کچھ پتہ نہیں ہوتا''۔وہ رک کر کہنے لگی' تم تو جان چکی ہو میں کتنی متلون مزاج ہوں'۔

یونیورسٹی کے گیسٹ ہاؤس سے سامنے کا منظر بڑا بھلا لگ رہا تھا۔دورویہ راستوں پر لڑکے لڑکیاں خراماں خراماں گھوم رہے تھے۔دور پرے جھیل میں جھلملاتے پانیوں میں بطخیں تیرتی دکھائی دے رہی تھیں۔آسمان پر ہلکی ہلکی بدلیاں تیر رہی تھیں۔جھیل سے پار تنومند درختوں کا سلسلہ پھیلا ہوا تھا۔سحر واک وے پر گھوم رہی تھی۔ریتا اور سائمن کچھ ہی فاصلے پر باہوں میں باہیں ڈالے ہلکے ہلکے قدم بھر رہے تھے ریتا شام گئے سائمن کے کمرے میں چلی جاتی۔دبے دبے قہقہے اور سرسراتی آوازیں، ویک اینڈ پر شور و ہنگامے کا رنگ اختیار کر لیتیں۔

رات بھیگ چکی تھی۔سائمن ریتا کے کمرے میں دیر گئے تک گٹار بجاتا رہا۔فلمی دھنوں کی آوازیں گونجتی رہیں۔کچھ دیر بعد سرگوشیوں کی آوازیں آنے لگیں۔Pre fabricated دیواروں کا یہ بھی مسئلہ تھا۔معمولی سی آواز پر ساتھ والا چونک جاتا ہے۔اب ان آوازوں کی رفتار اور ابھار میں تیزی آتی گئی۔پھر یہ آوازیں مدہم پڑتی گئیں۔

سحر کی نیند کوسوں دور تھی۔اس نے بستر سے اٹھ کر لیمپ کی لو کو تیز کیا۔کھڑکی کے پٹ کھول دیئے۔سرد ہوا کے جھونکے سے اس کے چہرے کے مسام بھیگنے لگے۔سیاہی مائل آسمان پر کہیں کہیں تاروں کی جھڑیاں دکھائی دے رہی تھیں۔ویک اینڈ پر لوگ دیر سے اٹھتے واش روم سے فارغ ہوتے ہی کامن کچن کا رخ کرتے کافی کے کپ پر اکتفا کرتے۔کوئی براؤن ڈبل روٹی کا سلائس اور کوئی دودھ میں سیریل (Cereal) لے لیتا۔ناشتے سے فارغ ہوئے تو کچھ لوگ لائبریری کی طرف چل پڑتے اور کچھ ڈاؤن ٹاؤن کا رخ کرتے۔

سحر لائبریری سے فارغ ہوئی تو کمرے میں آگئی اسے شہر جانا تھا۔ریتا نے تاکید کر رکھی تھی کہ اسے بھی اپنے ہمراہ لیتی جائے انہیں ضروری گروسری خریدنا تھی۔اس نے ریتا کے کمرے پر دستک دی' کم ان' اندر سے آواز آئی۔اوہ سوری' سحر نے ٹھٹک کر کہا ریتا ہنسنے لگی' دراصل جنسل مسان کراری ہوں' ریتا آلتی پالتی مار کر فرش پر بیٹھی تھی۔سائمن اس کی طرف منہ کر کے کرسی پر بیٹھا ہوا تھا۔

ریتا نے سیولیس ٹاپ پہن رکھی تھی۔ سائمن اس کے بازو کو اپنے گھٹنے پر رکھ کر زیتون کے تیل سے مالش کر رہا تھا۔ ریتا کے بالوں کو دیکھ کر اندازہ ہو رہا تھا کہ سائمن سر کی مالش سے فارغ ہو چکا تھا۔ 'کیا پروگرام ہے' ریتا نے نظریں گھما کر دیکھا۔

'نکل رہی ہوں' سحر کہنے لگی 'تھوڑا سا انتظار کر لو' ریتا نے لجاجت سے کہا ٹھیک ہے میں اپنے کمرے میں ہوں، سحر یہ کہہ کر وہاں سے نکل پڑی۔ کھڑکی کے پردوں کو سرکا کر کرسی پر بیٹھ گئی، دھوپ چھن چھن کر کمرے میں پھیل رہی تھی۔ دروازے پر ہلکی سی آہٹ ہوئی۔ ریتا تھی اس نے ایک بڑے تولیے سے اپنے جسم کو لپیٹ رکھا تھا۔ اس کی پنڈلیوں اور بالوں سے پانی ٹپک رہا تھا۔ ''تم نے اتنی دیر کر دی اور ابھی تیار بھی نہیں ہوئی'' سحر نے قدرے ناگواری سے کہا ''کیا کرتی سائمن مُصر تھا۔ میرے بالوں کو شیمپو کر رہا تھا، میرے سر پر جھاگ بنا کر کھیل رہا تھا۔ معلوم نہیں اسے کیا مزہ آتا ہے۔'' وہ ہنسے جا رہی تھی۔ ''چلو اب تیار ہو جاؤ''۔ وہ یہ کہہ کر پھرتی سے سحر کے کمرے سے نکل گئی۔

اگلے لانگ ویک اینڈ پر سب نے مل کر نواحی ساحلی قصبے 'سی گال' جانے کا پلان بنا لیا۔ سی گال کے قریب ہی ایک سمندری کریک (Creek) تھی جہاں سیاح کاسٹیوم میں ملبوس سمندری پانی میں ڈبکیاں لگاتے رہتے۔ ریتا۔ سائمن۔ فرانسز۔ گلوریا۔ عبدل گویا انٹرنیشنل بیگ تھی۔ بیگوں میں کاسٹیوم ہیے تبھی تفریح کے موڈ میں تھے۔ سحر بھی شریکِ سفر تھی۔ ''ایسے ماحول میں ایک تماشائی بھی ضروری ہے'' سائمن نے اسے چھیڑتے ہوئے کہا۔ سی گال پہنچ کر وہ لوگ چینجنگ روم میں گئے اور کاسٹیوم پہن کر سمندر کی طرف بھاگنے لگے۔ سحر نے اپنے جاگرز (Joggers) اتار کر نرم سمندری ریت پر چلنا شروع کر دیا۔ کچھ دیر بعد سمندری لہروں سے تر ریت پر بیٹھ گئی۔ گلوریا اور فرانسز اسے اپنی طرف بلا رہے تھے لیکن وہ کندھے اچکا کر انکار کر دیتی۔ وہ سبھی سمندری لہروں کے ساتھ اچھل کود میں مصروف تھے۔ سحر لہروں کی اٹھان، ان کی پسپائی اور جھاگ کی دبیز تہوں کے مناظر میں کھو چکی تھی۔ لہریں ریت پر دھاوا بولتیں اور پھر پلٹ جاتیں ان سب کی ہاہا کاریاں سمندری شور کے سامنے دب جاتیں پھر اچانک ریتا اور سائمن سحر کی طرف دوڑتے ہوئے آئے۔ سائمن نے اس کے بازوؤں کو مضبوطی سے تھاما۔ ریتا نے اس کی ٹانگوں کو دبوچا۔ وہ پھڑ پھڑائی۔ دیر ہو چکی تھی۔ گلوریا اور فرانسز بھی اس کارِ خیر میں شامل ہو چکے تھے اور وہ چاروں سحر کو جھلاتے ہوئے سمندری لہروں کی طرف اچھالنے

لگے۔ سحر چلائے جا رہی تھی اور وہ سب زوردار قہقہے لگا رہے تھے۔ وہ اس وقت لہروں میں ٹھیک بچی تھی سمندری جھاگ جیسے ہی اس کے جسم سے لپٹتی اور اس کی رنگت کا فور جاتی۔ اب اس نے مزاحمت کم کر دی۔ آنکھیں موند لیں اور اپنے جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا وہ چاروں اب اسے ساحل کی طرف لے کر چل دیے۔ وہ آنکھیں بند کیے نرم گیلی ریت پر پڑی تھی۔ "تم کا سٹیوم لے کر نہیں آئی تھیں۔ تمہارے لیے میں نے جین اور ٹاپ ہاسٹل ہی سے ساتھ رکھ لیا تھا" ربتا نے شوخی سے کہا۔

سحر کی سوچ کہیں دور کھو چکی تھی۔ ریت کے گھر جو وہ برسوں پہلے بنایا کرتی تھی۔ پاؤں کی انگلیاں ساتھ والے گھر کے مکین کی انگلیوں سے ٹکراتیں۔ ایک ایسا تاثر ابھرتا جو آج بھی اُسے عورت پن کا احساس دلاتا۔ اُس کے ذہن پر آصف کی شبیہ اُبھر آتی اور پھر معدوم ہو جاتی۔ "کیا سوچ رہی ہو" سائمن اُس کے پاس آ کر بیٹھ گیا۔ "تم نے زیادتی کی۔ مجھے بری طرح بھگو دیا۔ پانی اچھالتے رہے" یہ کہتے ہوئے اُس کا دل چاہ رہا تھا کہ وہ سب دیر گئے اُسے سمندری لہروں میں اُچھالتے۔ لہروں کی جھاگ بل کھاتے اُسے لپٹتی۔ "تم تو میرے بازوؤں میں مچھلی کی طرح تملا رہی تھیں" سائمن کے لہجے میں شرارت تھی۔ "اگر میں سمندر کی نذر ہو جاتی تو ...." "او ہو تو۔ میرے مضبوط بازو تمہیں کیسے گرنے دیتے۔ روزانہ جم جاتا ہوں" وہ ہنس دیا۔ وہ لباس تبدیل کر کے قریبی کافی بار کی طرف چل دیے۔

زندگی ایک گرداب سے نکلتی تو ایک دوسرے گرداب میں داخل ہو جاتی۔ سحر کی پوسٹ گریجویشن کا زمانہ گزر گیا۔ مختلف پروجیکٹس پر کام کرتے کرتے اسے اب کئی برس ہو چکے تھے، ربتا سے رابطہ قائم تھا۔ اسی سیل پر تبادلہ خیال ہو جاتا۔ یادوں کا سلسلہ رواں بہنے لگتا۔ کچھ دیر تو ربتا اور سائمن کے تعلقات کا چرچا رہا پھر ان میں سرد مہری آ گئی ایک وقت آیا جب ان کے راستے جدا ہو گئے ربتا نے ایک کم عمر نوجوان ٹم میں دلچسپی لینا شروع کر دی تھی، سائمن نے گریجویشن کے بعد ایک ترقیاتی ادارے میں ملازمت اختیار کر لی اور ان دنوں زمبیا میں مقیم تھا۔ ربتا نے ٹم سے شادی کر لی۔ تعلیم ادھوری چھوڑ دی۔ کسی کاؤنٹی آفس میں ملازمت کر رہی تھی۔ سائمن بڑا جینوئن انسان تھا۔ ربتا کی سیمابی طبیعت یقیناً آڑے آ گئی۔

(3)

سحر ان دنوں ایک ایسے پروجیکٹ پر کام کر رہی تھی جس میں عملی طور پر قدم قدم پر دشواریاں پیش رہی تھیں۔ ان کا پروجیکٹ اب ہارڈ ایریا۔ Hard Area میں داخل ہو چکا تھا دور افتادہ پہاڑی علاقے میں گھریلو خواتین کے بارے میں سٹڈی اور ان کی خود کفالت کا منصوبہ تھا۔ یہ خواتین کوہستانی، پہاڑی معاشرت کے قبائلی رسم و رواج میں جکڑی ہوئی تھیں۔ معاون تنظیموں کے لیے کام کرنا مشکل ہو چکا تھا کیونکہ اس علاقے کے مخصوص لوگوں کے شدید تحفظات تھے۔ کچھ تھلے، خواتین ورکر کو ہراساں اور پریشان کرنے سے بھی نہ چوکتے۔ سحر عملی زندگی میں بہت کچھ سیکھ چکی تھی۔ کسی بھی علاقے میں قدم رکھنے سے پیشتر وہ وہاں کے معتبرین کے ساتھ رابطہ قائم کرتی اعتماد کی فضا کے لیے عملی اقدامات اٹھاتی۔ ان کے رسم و رواج اور حسیات کو سامنے رکھ کر اپنا مطمع نظر بیان کرتی یہ اصول اس کی عملی زندگی کی کلید تھی۔

جائزہ و سنگ دے رہا تھا۔ سے دور افتادہ پہاڑی علاقے میں چند روز گزارنا تھے کچھ جگہوں پر پہنچنا محال تھا۔ کچے پُر پیچ راستے تھے۔ فور ویل ڈرائیو جواب دے دیتی تو پہاڑوں کے بیچ ٹیڑھی میڑھی پگڈنڈیوں پر باقی ماندہ مسافت طے کرنا پڑتی۔ چلتے چلتے سانس دھونکنی کی طرح چلنے لگتا۔

وہ اس سے قبل کئی بار یہاں آ چکی تھی۔ وہ ان لوگوں کی سائیکی سمجھتی تھی اس نے اپنی ٹیم کے ارکان کو محتاط رویوں سے آگاہ کر رکھا تھا۔ جہاں عورت کی زندگی اتنی کٹھن تھی وہاں توازنِ صنف (Gender balance) کا کوئی منصوبہ آ بیل مجھے مار کے مترادف تھا۔

سحر نے اپنی کور ٹیم (Core Team) کے ہمراہ محکمہ جنگلات کے ریسٹ ہاؤس میں پڑاؤ کیا۔ یہاں سے متعلقہ علاقے میں آنا جانا نسبتاً آسان تھا۔ شام گئے وہ سب مل کر بیٹھ جاتے اور دن بھر کی کارکردگی پر تبادلہ خیال کرتے۔ کئی علاقوں سے معلومات اکٹھی ہو چکی تھیں اب انہیں دشوار گزار علاقے کی طرف رخ کرنا تھا۔

کئی گھنٹے کی پیدل مسافت کے بعد وہ مُکلاری نامی گاؤں میں تھے۔ بستی میں عجیب سا احساس ہوا ہر کوئی انہیں تشکیک بھری نظروں سے دیکھ رہا تھا۔ سحر بستی کے بڑوں سے اجازت لے چکی تھی۔ اسے یہ اجازت بڑے تامل کے بعد ملی تھی۔ وہ ایک صحن میں کھاٹ پر بیٹھی گئی مقامی عورتیں پاس

آ کر بیٹھ گئیں۔ معمول کی باتیں کرتی رہیں۔ وہ خواتین اس کی بات کا مختصر سا جواب دیتیں اور خاموش ہو جاتیں۔ ان کے جسموں سے ناگواری بو اٹھ رہی تھی۔ یہ ان کا پہلا دن تھا۔ وہ اپنی ہلکی پھلکی گفتگو سے ان کی دل جمعی کرتی رہی ان کی جاکشی اور محنت کو سراہا۔ وقفے وقفے سے کوئی مرد کہیں سے نمودار ہوتا۔ جائزہ لیتا اور وہاں سے چلا جاتا۔ سحر ان کے طور، اطوار سے بخوبی واقف تھی برسوں سے اس کام اور حرکتوں کو سمجھتی تھی۔ وہ جانتی تھی کہ ایسے معاملات میں جب شکوک وشبہات زوروں پر ہوں پھونک کر قدم رکھنے کی ضرورت تھی۔ ایک آدھ دن کی اعتماد سازی کے بعد وہ یقیناً اس کیمونٹی میں گھل مل کر اپنے مطلب کی معلومات اکٹھی کرنے میں کامیاب ہو جائے گی۔ وہ اپنے چند ساتھیوں کے ہمراہ اگلے دو روز وہاں جاتی رہی۔ کام آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا، ایک دن حسب معمول وہ بستی کی چند عورتوں کے ہمراہ بیٹھی ان سے گفتگو میں محو تھی کہ گھر کا دروازہ زوردار آواز سے کھلا اور ایک نوعمر لڑکی دلخراش چیخیں مارتی، دوڑتی ہوئی آئی وہ اس کے قریب ہی فرش پر لوٹ پوٹ ہو رہی تھی اس کے بازوؤں پر ضربات کے نشان تھے۔ اسے دیکھتے ہی وہاں بیٹھی عورتیں اٹھیں وہ نظروں سے اوجھل ہونے لگیں۔ اس واویلا کرتی نوعمر لڑکی کو دو مضبوط جسامت کی عورتوں نے آن دبوچا اور گھسیٹتے ہوئے لے گئیں اسے ایک کمرے میں بند کر دیا اور کنڈی چڑھا دی۔ ''میڈیم فوراً چلیے'' لینڈ کروزر کا ڈرائیور ستار ہانپتا کانپتا ابھر آنکلا۔ بستی والوں نے کہہ دیا ہے سب کچھ سمیٹوں اور یہاں سے فوراً نکل جاؤ۔

''لیکن ہمیں تو انہوں نے اجازت دے رکھی ہے'' وہ کہنے لگی ''ہاں اجازت تھی، چلیے راستے میں آپ کو سب کچھ بتا دوں گا''۔ سحر نے اپنا بیگ سمیٹا، ٹیم کے اراکین نے اپنے کاغذات اکٹھے کئے اور بستی سے پیدل چل دیئے ناہموار راستوں کی وجہ سے لینڈ کروزر پہاڑی کے نشیب میں کچے راستے پر کھڑی تھی۔ ڈرائیور ستار اسی علاقے کا جم پل تھا۔ تیور دیکھ کر بہت کچھ بتا سکتا تھا۔ قریبی عدالتی دفتر میں ڈیوٹی کرتا۔ سحر جب ہیڈ کوارٹر سے آتی تو سب سے پہلے اپنا ڈرائیور بدلتی۔ ان پر پیچ راستوں کی اونچ نیچ سے ستار ہی بخوبی واقف تھا۔ ڈھلتی دوپہر تھی اور وہ تیز تیز قدموں سے اپنا پیدل سفر طے کر رہے تھے۔ ''کیا ہوا آخر'' سحر نے جھنجھلا کر اس کی طرف دیکھا۔ ''تفصیل تو معلوم نہیں کچھ لوگ چہ مگوئیاں کر رہے تھے۔ کہہ رہے تھے یہ نیمیں یہاں آتی رہتی ہیں، ان کا داخلہ بند ہو جانا چاہیے۔

ماحول خراب کر رہی تھیں۔ آپ کو بھی اسی نظر سے دیکھ رہے تھے۔ حالانکہ آپ پہلے کئی بار یہاں آ چکی ہیں۔"

"ایسی بھی کیا بات تھی" اس نے ڈھلوان پر قدم بھرتے بھرتے ستار کی طرف دیکھا۔

"آخر اس لڑکی کا کیا قصور تھا جو رویے جاری تھی۔ کسی نے اسے زدوکوب کیا تھا۔" "قصور!" ستار بولتے بولتے رکا۔" اس نے نہاتے ہوئے محض پانی پر نہ اکتفا کیا بلکہ اپنے جسم پر ولایتی صابن استعمال کیا۔" "صابن، وہ چونکی" "جی۔ ولایتی صابن کی تیز خوشبو نے اردگرد کے لوگوں کو چونکا دیا۔ جب اس لڑکی سے پوچھ پڑتال ہوئی تو اس کے جسم سے مخصوص خوشبو آ رہی تھی اور یہ خبر کچھ مردوں تک بھی پہنچ گئی۔"

"اوہ" سحر یہ سن کر خاموش ہو گئی۔ وہ جانتی تھی یہاں کچھ علاقے ایسے بھی تھے جہاں کنواری عورت کا اپنے جسم کو کسی اجنبی شے سے رگڑنا ناقابل معافی فعل تھا اور پھر صابن وہ بھی امپورٹڈ۔ مردوں کے ہاتھ کا بنا ہوا۔ انجانے میں باہر سے آئی ہوئی کسی خاتون نے دے دیا ہوگا۔ وہ اپنا سامان لینڈ کروزر میں رکھ چکے تھے اور اب ریسٹ ہاؤس کی طرف رواں تھے جہاں شب بسری کے بعد صبح انہوں نے ہیڈکوارٹرز روانہ ہو جانا تھا۔

شہر سے کئی دن کی غیر حاضری۔ پہاڑی علاقوں کی معقول پیدل مسافت یقیناً اس وقت سب کو آرام کی بھی ضرورت تھی۔

وہ اگلے روز دن بھر کی مسافت کے بعد ہیڈکوارٹرز پہنچ گئے۔ تھکان کے باوجود سحر نے آفس کا رخ کیا۔ پچھلے دنوں کی ضروری خط و کتابت دیکھی۔ دیگر دفتری امور نمٹائے۔ جلدی سے سیکشن لیے اور شام ہوتے ہی گھر کی راہ لی۔

راستے میں ایک سٹور سے سودا سلف لیا۔ کئی دن کی تھکن اپنا رنگ دکھا رہی تھی۔ سحر کی آنکھیں بوجھل تھیں۔ کئی راتوں سے صحیح طور پر سو بھی نہ پائی تھی۔ اس نے آنکھیں موند کر اپنے آپ کو آرام دہ کرسی پر پھیلا دیا اس کی سوچ مسلسل گرداں تھی۔ روبرو کر بستی کی جواں سال لڑکی کا خیال آ گزرتا جسم پر ضربات کے نشانات۔ دبی دبی سسکیاں ہچکیاں، بلند آواز رونا۔ آخر اس نے کیا کیا تھا کر بستی والے اسے تپتے ہاتھوں پر صابن کی جھاگ تھی۔ دن سے میل ہی اتاری تھی۔ شعور اور بے شعوری کے درمیان ڈگمگاتے ہوؤں کو ابھی کتنے مراحل سے گزرنا تھا۔ اس کا جسم درد سے اینٹھ رہا تھا۔

ناہموار راستوں کی مسافت اپنا اثر دکھا رہی تھی۔ اسے ریڑھ کی ہڈی میں گاہے گاہے درد اٹھتا۔ ڈاکٹر آرام اور ہائیڈرو تھراپی تجویز کرتے۔ شدت بڑھتی تو اورل ٹریٹ منٹ (Oral Treatment) بھی لے لیتی۔

وہ کرسی سے اٹھی۔ غسل خانے کی طرف چل دی۔ غسل خانے میں ٹب کو نیم گرم پانی سے بھر لیا اور اس میں باتھ فوم کی شیشی انڈیل دی پھر جھک کر پانی کو پیچھے پیچھے اپنے دونوں ہاتھوں سے ہلانا شروع کر دیا۔ ٹب میں جھاگ کے بلبلے، ہوائی گیند کی طرح اچھلنے لگے۔ وہ ننھے ننھے بلبلوں کو دیکھ رہی تھی۔ قوسِ قزح کے رنگ ابھر رہے تھے۔ وہ لباس اتار کر دھیرے سے ٹب میں اتر گئی۔ اپنے نیم دراز جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا۔ اس کا سارا وجود جھاگ میں ڈوب چکا تھا۔ ہلکے پانی کے لمس سے اس کے مساموں کو آسودگی مل رہی تھی۔ پانی کے بلبلوں کی ہلکی ہلکی سرسراہٹ اسے کہیں دور لے جا چکی تھی۔ نجانے وہ اس وقت کہاں تھی۔ سمندری ساحل کی گیلی نرم ریت پر ننگے پاؤں دوڑ رہی تھی۔ سیپیاں تلاش کر رہی تھی۔ ریت کے گھر بنا رہی تھی۔ لہروں کے اتار چڑھاؤ میں پل بھر میں یہ گھر منہدم ہو رہے تھے۔ سی گال کے ساحل پر سمندری جھاگ میں جھول رہی تھی۔ وہ نیم خوابیدگی کی کیفیت میں تھی۔ اس نے ٹب سے نکلنا چاہا لیکن کوئی غیر مرئی قوت اسے ٹب سے نکلنے نہیں دے رہی تھی۔

◆◆◆

باڑھ

شمشاد احمد

دفتر میں اندر ہی اندر بڑی گہری گاڑھی کھچڑی پک رہی تھی۔ ہنڈیا کا ڈھکنا بڑا نا ثبت تھا۔ کچھ باہر آ کر سند سے رہا تھا۔

میری ناک کے سارے سکشن پمپ (suction pump) کھلے تھے۔

ایک بوڑھی سرنگ سے جلے کڑھنے کی کڑوی بُو کا بھبکا لپکا۔ میں وہیں چونک گیا۔

محکمہ تعلیم سترہ گریڈ کے کچھ سینئر افسران کو مشرقی پاکستان بھیج رہا تھا تا کہ وہاں کی خصوصاً دیہی آبادی کے ہیڈ ماسٹروں کو ایڈمنسٹریشن کے جدید گر سکھائے جا سکیں۔

کسی دل جلے کی بے تکی پھبتی تھی۔ بڑے گریڈوں کے سنہرے ہاتھوں ایسی چھوٹی پالیسی کیسے بن سکتی ہے؟

عمر بھر کی رگڑائی گھسائی کے بعد اگر کوئی ''چھوٹا'' سترہ گریڈ کی چوٹی پر پہنچ جاتا ہے تو دوسری طرف ریٹائرمنٹ کی گہری کھائی تیار ہوتی ہے۔ دورے، مزے ہماری قسمت میں کہاں؟ وہ تو بڑے صاحبان اوپر سے لکھوا کر لاتے ہیں۔

بہر حال ان انہونیوں کے دیس میں کبھی کبھار انہونا بھی ہو سکتا ہے۔

خواب نہ ہوتے تو ہر ذی روح ہوش و حواس کے ناخن آتے ہی سب سے پہلے درخت کے گلے میں پھندا ڈال کر لٹک جاتا۔ ہم سب خوابوں پر ہی زندگی کے دن کاٹتے ہیں۔

مشرقی پاکستان ۔۔۔ جادو کی سرزمین ۔۔۔ سرسراتی، گنگناتی ندیاں، سر دھنتے دریا اور مہکتے سبزہ زار ۔۔۔ اور لمبے بالوں، چمکتی آنکھوں والی پریاں ۔

اکثر ایک شعلہ سا لپکتا تھا ـــــ پھر معاشی صحرا کی ٹھنڈی ریت میں دفن ہو جاتا تھا۔

میں سرکاری خرچ پر ایک دن نہیں، دو دن نہیں، پورا ایک ہفتہ بنگال میں گزار سکتا ہوں!

میں نے جلدی جلدی ذہن میں اُن عزیز رشتے داروں کی فہرست ترتیب دی جو زندگی کی لپک جھپک میں مجھے پیچھے چھوڑ کر بہت آگے نکل گئے تھے۔

میں نے ذلت کی متعفن نوکری سر پر رکھی۔ آنکھوں، ناک، کانوں میں بے غیرتی ٹھونس اور دروازے دروازے خون کے رشتوں کے بین کرتا پھرا۔

ایک جگہ ... صرف ایک جگہ فرعونیت کی برف میں ایک دراڑ پڑی ... شاید دل مطمئن ہو کر شدت سے دھڑک رہا تھا۔

کئی راتیں بستر کانٹا رہا ... گندے نظام پر تھوکتے تھوکتے حلق چھل گیا۔

فہرست آئی اور اس میں اپنا نام دیکھ کر پھر سے خون کے رشتوں کی عظمت کا یقین ہو گیا۔

پہلی بار ہوائی جہاز کی صدائی سواری پر سفر کا موقع مل رہا تھا۔

لاؤنج میں گردن دو گز تن گئی ... اور جہاز کے اندر پہنچنے پر گریڈوں کی تنگیٔ داماں کا شدت سے احساس ہوا۔

ٹائی سوٹ ایک بار شادی پر پہنا تھا اور دوسری بار اب۔ دونوں موقع پر گلہ گھٹتا رہا۔ احتجاج کرتا رہا... لیکن کسے پروا تھی۔

ڈھاکہ ایئرپورٹ پر اپنے محکمے کی گاڑی لینے آئی تھی۔ ڈرائیور گلے میں میرے نام کا پٹہ پہنے کھڑا تھا۔

شدید مایوسی ہوئی۔ کتنے بے حس اور متعصب لوگ ہیں۔

دوپہر کا کھانا ایک مقامی اسکول میں رکھا گیا تھا۔

چھوٹے چھوٹے، سانولے ... کپڑے تک ڈھنگ سے پہننے کا شعور نہ تھا ... ایک کی ٹائی کی گرہ آدھی سے زیادہ کالر کے نیچے گھسی تھی۔ انگریزی اردو بولتے تو ہنسی کے ساتھ رونا بھی آتا۔

کھانے سے پہلے میں نے کوئی گھنٹہ بھر لمبی تقریر کر ڈالی۔

ہر کوئی سراپا آنکھ کان۔ ایک ایک حرف دل میں اتار رہا تھا۔ مجھے زندگی میں پہلی بار اپنی اہمیت

کا احساس ہوا۔ اسلام آباد میں ضائع ہو رہا تھا بلکہ ہو چکا تھا۔

سہ پہر محکمے کی گاڑی روتی دھوتی ایک گاؤں نما قصبے میں لے آئی۔

اسکول کا ہیڈ ماسٹر دھوتی ٹھیک کرتا، دوڑتا باہر نکلا اور بے تکلفی سے گلے ملنے کی کوشش کی۔ میں نے ہاتھ ملانے پر اکتفا کیا۔

ہیڈ ماسٹر کے سرکاری کوارٹر سے ملحق ایک چھوٹا سا گیسٹ روم میرے لیے مخصوص کیا گیا تھا۔

میں نے پہلی ہی نظر میں اس فاقہ زدہ کمرے کو حقارت سے ٹھکرا دیا تھا۔

ہیڈ ماسٹر سخت پریشان ہو گیا۔ اسے کچھ سمجھ نہ آ رہی تھی کہ وہ ان حالات میں کیا کرے۔

"آس پاس کوئی سرکاری گیسٹ ہاؤس ہے؟"

ہیڈ ماسٹر کی پریشانی اطمینان میں بدل گئی۔ پھر اس نے پورا منہ کھول کر قہقہہ لگایا۔ باسی مچھلی کی بساندھ کا ایک غبار مجھ پر حملہ آور ہوا اور میں کئی قدم پیچھے ہٹ گیا۔

وہ مجھے ساتھ لیے اسکول کی عمارت کی طرف آیا اور اپنا دفتر کھول کر فون کے نمبر ڈائل کیے۔

چند لمحے بے ربط باؤ ہو کے بعد اس نے فون رکھ دیا۔ اور انتہائی خوشی کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجھے مبارک باد پیش کی۔

"ڈی سی صاحب کا پی اے میرا شاگرد رہ چکا ہے۔ بندوبست ہو جائے گا۔"

مجھے لانے والی گاڑی ابھی تک کھڑی تھی۔ سامان میں نے اترنے نہ دیا تھا۔

ہم دونوں گاڑی میں بیٹھ گئے اور پلک جھپکنے میں گیسٹ ہاؤس پہنچ گئے۔

ناریل اور کیلے کے لمبے جھومتے پتوں کے پیچھے آنکھ مچولی کھیلتا انگریزی دور کا سرخ اینٹوں کی چھت والا گیسٹ ہاؤس   نزدیک ہی اونگھتا ہوا چوڑا چکلا دریا   دریا میں تیرتی ہوئی رنگ برنگی کشتیاں   یہ جگہ واقعی میرے شایانِ شان تھی۔

ہیڈ ماسٹر کا سابقہ شاگرد اپنی مریل سائیکل کا ہینڈل تھامے منتظر کھڑا تھا۔ مجھے دیکھ کر اس کے ماتھے پر بل ابھرے۔ اس نے سائیکل درخت کے تنے کے ساتھ لگائی اور ہیڈ ماسٹر کے پاؤں چھونے لپکا۔

میرے اندر نفرت کے الاؤ ابل پڑے۔

"ہر جگہ ہندو چھاپ"

اس کی آنکھیں میری طرف اٹھیں تو اس نے فوراً منہ پھیر لیا۔

میں نے ہیڈ ماسٹر کو مخاطب کیا۔

"کھانے وغیرہ کا کیا انتظام ہوگا؟"

ہیڈ ماسٹر نے پلٹ کر اپنے شاگرد کی طرف دیکھا۔

"چوکیدار کی بیوہ کو اطلاع کر دوں گا۔ ادھر بنگلوں میں ہوٹل بھی ہے۔"

اس کے لہجے میں چھیل دینے والا کھردرا پن تھا۔

ہیڈ ماسٹر نے جھک کر مجھ سے ہاتھ ملایا۔ اس کی آنکھوں میں تشویش تھی۔

ہیڈ ماسٹر کا شاگرد مجھ سے ہاتھ ملائے بغیر اس کے ساتھ ساتھ چلنے لگا۔

دونوں کے سر ہل رہے تھے۔ ہاتھ اچھل کود رہے تھے۔ ہیڈ ماسٹر کی حرکات میں نرمی تھی، انداز سمجھانے والا تھا۔ نوجوان کی ہر ادا برہم تھی، سرکش تھی۔

میرا بس چلتا تو ابھی اسی وقت اس کا سر کچل دیتا۔

درختوں کی اوٹ سے ایک سیاہ بھجنگ جسم پھدکتا ہوا آیا اور میرے قریب ایک کرسی رکھ دی۔ اس کے جسم پر صرف ایک دھوتی تھی جو بمشکل ستر کی شرعی حدود کو پورا کر رہی تھی۔

میں نے اس سے بات کرنا چاہی تو وہ کافی دیر تک بنگالی میں اچھلتا کودتا رہا۔ پھر خاموش ہو کر میرا چہرہ پڑھنے کی کوشش کرنے لگا۔

"اتنا عرصہ گزر گیا ہے اور ان لوگوں نے قومی زبان سیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ انہیں ملک سے.....!"

اب میری کھوپڑی میں دو بھڑیں دائروں میں چکر کاٹنے لگیں۔

"ہیڈ ماسٹر مجھے یہاں پھینک کر بھاگ نکلا ہے۔ گاڑی ساتھ لے گیا۔ میں روزانہ لیکچر کے لئے اسکول کیسے پہنچا جائے گا۔ اور کھانے پینے کا انتظام۔"

"رکشا... !"

میرے اندر رو کی انسانیت اچانک قے کرنے لگی۔

"انسان انساں کو جانور کی طرح کھینچتا پھرے؟"

میں نے پہلی بھڑ سے نجات حاصل کر لی۔

"پیدل آٹھ دس منٹ کا راستہ ہوگا اور پھر چاروں طرف پھیلا فطرت کا حسن بتا بھی نہ چلا کرے گا۔"

ہیڈ ماسٹر کا شاگرد سر پھرا بابو لگتا ہے۔ ناشتے چائے کیلئے کسی کو بھیجے نہ بھیجے اور یہ گونگا لڑکا کس کام کا۔

لکڑی کا پرانا بھاری گیٹ چر چرایا اور ایک جھجکتا ہوا سایہ درختوں کے سائے میں سرکتا میری طرف بڑھنے لگا۔

"صاحب جی میں پرانے چوکیدار کی بیوہ ہوں۔"

بنگالی بینے میں بھڑ کی اردو سمجھنے میں کچھ دیر لگی۔

ہسپتال کی پٹیوں والی چھدری، خشخش ململ سے ملتے جلتے کپڑے کی نابالغ ساڑھی۔ اس کے اندر ایک خزاں کا مارا گہرا سانولا جسم اور فاقہ زدہ بھینس جیسی پھٹی پھٹی آنکھیں

میرے اندر ایک تلخ طنز میں لتھڑا قہقہہ بڑبڑا اٹھا۔

"سحر بنگال۔"

میں نے اس جسم سے لاتعداد سالوں کی مٹی جھٹکی کوئی خاص فرق نظر نہ آیا۔

"اس وقت بس چائے کا ایک کپ منگا دو کوئی دوکان ہے آس پاس؟"

"جی صاحب۔ ... ادھر بنگلوں میں کوئی دوکانیں نہیں ہیں۔ بندو سامان لے آئے گا۔"

"بندو" اچھلا اور بے حد خوش ہو گیا۔

میں نے اسے کچھ رقم دی۔ اور وہ باہر کو بھاگ نکلا۔

مجھے شک ہوا کہ وہ اردو سمجھتا ہے اور شاید بول بھی سکتا ہے۔

میں نے مسائل سے فراغت پا کر اپنے آپ کو ڈھیلا چھوڑ دیا۔

میرے اوپر پرندوں کے غبار جھگڑے پروں گھونسلوں کو لوٹ رہے تھے دریا کیلی معطر شام اوڑھ کر سونے کی تیاریاں کر رہا تھا تیزی سے بڑھتی تاریکی میں اس کی تفصیلی غراہٹ صاف سنائی

دے رہی تھی۔

چوکیدار کی بیوی صاف ستھری ٹرے میں چائے سجا کر لے آئی۔

اس دوران بندو اندر سے ایک میز لا کر میرے سامنے رکھ چکا تھا۔

چائے جیسے تھی بالکل اپنا اسٹائل تقریباً دودھ پتی

میں نے چائے کی چسکیاں لیتے ہوئے ذرا سوشل ہونے کی کوشش کی۔ آخر یہ لوگ میرے

ہم وطن تھے۔

"تمہارا شوہر ..... یہاں چوکیدار تھا؟"

"جی صاحب پچھلے سال باڑ میں بہہ گیا بندو اس کا چھوٹا بھائی ہے۔"

میں نے چونک کر اس کے چہرے کی سرمائی زردی میں دکھ تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اس

کے چہرے پر کچھ نہ تھا۔

بیڈ روم میں خواب بستر آدمی لیٹے تو دفن ہو جائے۔ سائڈ ٹیبل اور ان پر رنگین اونٹ کی

کھال کے ملتانی لیمپ غسل خانے کی چمکتی ٹائیلیں چوہدری ریٹائرمنٹ کے بعد کچھ یاد کرے ا

ر پوتے پوتیوں کو سنانے کو تو ہوگا۔

ہال میں چند روبیں ایک جیسے بدصورت، مدقوق چہرے جمع تھے زندگی سے بیزار

کوئی جذبہ نہ جوش

کوئی گھنٹہ بھر دیر سے آنے والوں کا سلسلہ جاری رہا کس کی ناؤ دیر سے بھری تھی

کی سائیکل عین بیچ راستے پنکچر ہو گئی تھی۔ ایک سے ایک نیا نرالا بہانہ

میں نے انہیں احساس دلایا کہ میں سب سمجھتا ہوں مجھے بیوقوف نہیں بنایا جا سکتا۔

بہر حال فرض پورا کرنا تھا۔

میں نے ایک طویل لیکچر دیا۔ سب آنکھیں کان بنے میرا مقدس کلام جذب کر رہے تھے اور

میری ہدایات کے مطابق ساتھ ساتھ نوٹس لے رہے تھے۔

دوپہر کا کھانا اسکول کی طرف سے تھا۔ میں نے جاننے کی کوشش نہیں کی کہ محکمہ کی طرف

ہوا کرے گا یا ہیڈ ماسٹروں کی تار تار جیبوں سے کاٹا جایا کرے گا۔

میں نے پانچ پانچ افراد پر مشتمل گروپ تشکیل دیئے اور انہیں بحث مباحثے کے بعد رپورٹ تیار کرنے کی ہدایات دیں۔

میرا کام تقریباً ختم تھا۔

باقی دن وہ میری نگرانی میں رپورٹیں تیار کرتے رہے۔ میں انہیں اپنے مشوروں اور گائیڈ لیئن سے نوازتا رہا۔

وہ لوگ میری موجودگی میں بھی آپس میں بنگالی میں گفتگو کرنے لگتے تھے۔ جب میں گھورتا تو جلدی سے ٹوٹی پھوٹی اردو یا پھر انگریزی کی انگلی پکڑ لیتے تھے۔

آخری دن انہیں اپنی اپنی گروپ رپورٹس پیش کرنی تھی۔ اور مجھے پی رپورٹ کے ساتھ ان سب کو ڈھاکہ چھوڑنا تھا۔

دریا پر کشتی بانوں اور مسافروں کے شور شرابے اور جھگڑوں کی وجہ سے صبح صبح ختم ہو گیا تھا۔

میں آ کر لان میں بیٹھ گیا اور چوکیدار کی بیوی کا انتظار کرنے لگا۔

وہ صبح صبح آ کر چائے ، ٹ سینک دیتی تھی۔ انڈے میں نے ایک عرصے سے کولیسٹرول کے خطرے سے چھوڑ رکھے تھے۔

شام کو میں ٹہلتا ہوا چیف ۔ نکل لیتا اور وہیں صاف ستھرے ہوٹل میں رات کا کھانا کھا آتا تھا۔

ہر طرف تقریباً ساری آبادی غیر بنگالی تھی۔ کسی نہ کسی ہم زبان سے گفتگو ہو جاتی۔ یہ بھی اچھا تھا ورنہ میں گونگا، بہرہ ہو کر رہ جاتا۔

میں لان میں میٹھا نوٹی شی جمائیاں لے رہا تھا۔ چوکیدار کی بیوی ابھی تک نہ آئی تھی۔

وہ روزانہ میرے اٹھنے سے پہلے آ جاتی تھی اور میری پہلی آواز پر چائے کا کپ آ جاتا تھا۔

میں نے بندو کو آوازیں دیں۔

بندو رات کو یہیں سوتا تھا اور ہر وقت ہر جگہ موجود ہوتا تھا۔

بندو غائب تھا۔

میں نے بڑبڑاتے ہوئے تیاری شروع کر دی۔ آج بنگال کی سرزمین پر میرا آخری دن تھا۔

تیار ہو کر باہر آیا۔ بندو اور چوکیدار کی بیوہ ابھی تک لاپتہ تھے۔

صبح کی چائے کا تشنہ جسم بلبلانے لگا تھا۔

بھاڑ میں جائے سب کچھ.....!

میں اینٹھا ہوا گیٹ کی طرف چل پڑا۔

چوکیدار کی بیوہ دوڑتی، ہانپتی چلی آ رہی تھی۔

اس نے سانس قابو میں آنے کا بھی انتظار نہ کیا۔ اس کے دونوں ہاتھ جڑ گئے۔

"صاحب۔ معافی۔ دیر ہو گئی۔ میرا چھوٹا بیٹا میرے پیچھے بھاگا۔ ناؤ چل پڑی وہ میرے پیچھے دریا میں کود گیا۔"

وہ دم بھر کے لیے رکی۔ ایک چھوٹی سی سانس اندر کھینچی۔

"لاش مل گئی ہے۔ میں نے سوچا پہلے آپ کو چائے دے آؤں۔ بندو بھی ادھر ہے۔"

میں نے اس کے چہرے پر غم تلاش کرنے کی کوشش کی۔ مرمریں زرد پتھر کے چہرے پر کچھ بھی نہ تھا۔

"سالی۔ جھوٹ بول رہی ہے۔ مجھے احمق سمجھتی ہے!"

میں نے رعونت سے اپنی سر یہ گردن کو جھٹکا دیا اور گیٹ سے باہر نکل آیا۔

دریا گرج رہا تھا۔ اس کی سطح پر تیرتی کشتیوں کے بادبان بری طرح پھڑپھڑا رہے تھے۔ اور درختوں میں چھپے پرندوں کی چیخ و پکار سے کان پڑی آواز سنائی نہ دے رہی تھی۔

میں خراماں خراماں چلتا فطرت کے حسن کو جذب کرتا چلتا رہا۔

واپس وطن لوٹ کر جب بھی میں عزیزوں، رشتے داروں اور دفتر کے ساتھیوں کو بنگال کے قصے سناتا تو ہر طرف احساسِ برتری کی پھلجھڑیوں سے پھول برسنے لگتے۔ میری ہنسی کی آواز سب سے اونچی ہوتی تھی۔

◆◆◆

اعلانوں بھرا شہر

سلیم آغا قزلباش

لاوڈ سپیکر پر دن بھر اعلانات نشر کرتے رہنا، یہی اس کی نوکری تھی۔ بعض اوقات وقفے وقفے سے اسے مختلف نوعیت کے اعلانات کرنا پڑتے تھے، مثلاً "آج شہر میں" زچہ بچہ نگہداشت" کے نئے مرکز کی تعمیر کا آغاز ہو رہا ہے، معروف سماجی شخصیت محترمہ خوش بخت اس کا سنگِ بنیاد رکھیں گی، اہلیانِ شہر سے اس مبارک موقع پر شرکت کی استدعا ہے۔" "بڑھتی ہوئی مہنگائی کے خلاف آج بعد از دوپہر ٹھیک پانچ بجے ایک احتجاجی جلوس نکالا جا رہا ہے۔ جلوس کی قیادت مشہور رہنما جناب "ہر فن مولا" کریں گے اور بعد میں شرکاء سے خطاب فرمائیں گے۔ عوام سے پُر زور اپیل کی جاتی ہے کہ اس میں شرکت فرما کر یکجہتی کا ثبوت دیں۔" "حضرات: ایک خوشخبری سنیے۔ صرف سات یوم میں تمام بیماریوں کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔ کرشماتی گولی مجوبہ کا کورس مکمل کریں اور تپ دق، یرقان، تپ محرکہ، فالج، لقوہ، ہیضہ اور دیگر اعصابی کمزوریوں سے مکمل چھٹکارا حاصل کیجیے۔ ملنے کا پتہ ہے دواخانہ کشف و کرامات بالمقابل گورستان۔" مگر جب وہ کسی کی گم شدگی کا لاؤڈ اسپیکر پر اعلان کرتا تو اسے بے چینی محسوس ہونے لگتی۔ جب پہلی بار اس نے ایک گم شدہ شخص کے بارے میں اعلان کیا تھا تو اس کی حالت عجیب سی ہو گئی تھی "حضرات، ایک ضروری اعلان سنیے۔" اکھڑے سانسوں اور لڑکھڑاتی زبان سے اس نے غالباً تین چار مرتبہ اس جملے کو اٹک اٹک کر دہرایا تھا۔ تھوڑے وقفے کے بعد جب اس کی زبان کی لکنت اور آواز کی لرزش کم ہوئی تو اس نے ایک گہرا سانس لیا اور رندھی ہوئی آواز میں اعلان یوں مکمل کیا۔ "ایک شخص جس کی عمر پچاس سال کے لگ بھگ ہے، سر کے بال کھچڑی ہیں، رنگ گندمی اور قد درمیانہ ہے، سفید شلوار قمیص پہنے ہوئے ہے۔ پاؤں میں چمڑے کی چپل ہے اور بار

بار کلائی پر بندھی گھڑی دیکھتا ہے۔ اگر کسی کو اس کے بارے میں کچھ پتہ ہو تو براہِ مہربانی قریبی تھانے
سے رابطہ قائم کریں۔ اطلاع پہنچانے والے کو حسبِ توفیق انعام بھی دیا جائے گا۔" اعلان کو چند مرتبہ
دہرانے کے بعد جب اس نے اپنے چاروں طرف بھٹکتے ہوئے، کاروبارِ دنیا میں معروف انسانی
انبوہ کو بغور دیکھنا شروع کیا تو یہ جان کر اسے سخت اچنبھا ہوا کہ جس حلیے کے آدمی کی گم شدگی کا اعلان
وہ کر رہا تھا، اس سے ملتے جلتے سینکڑوں لوگ، گلیوں بازاروں میں گھوم پھر رہے تھے۔ تو کیا یہ سب
لوگ گم شدہ ہیں؟ حیرت سے اس کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ اس دن آس پاس سے گزرتے
ہوئے لاتعداد نفوس اسے ایسے بھی دکھائی دیے کہ اس کا دل بے اختیار چاہا کہ روک کر ان کا نام پتہ
دریافت کرے، مگر اسے ہمت نہ پڑی۔

اسے جب بھی اتفاق سے کسی بچے کی گم شدگی کا اعلان کرنا پڑ جاتا تو وہ موم بتی کی طرح
اندر سے پگھلنے لگتا۔ شاید اس لیے کہ وہ آج بھی اندر سے ایک ایسا بچہ تھا جو لوگوں کی بھیڑ میں گم ہو گیا
تھا۔ باپ کی شکل و صورت اسے بالکل یاد نہیں رہی تھی، صرف اس کی نوکدار گھنی مونچھوں کی ایک دھند
لی تصویر اس کے ذہن کے کسی کونے میں مکڑی کے جالے کی طرح لٹکی رہ گئی تھی، البتہ ماں کا خاکہ سفید
ٹوپی کے گھیردار برقع میں لپٹے ایک دودھیا پیکر سا۔ جب تک اس کے دل و دماغ کے پالنے میں جوں
کا توں محفوظ تھا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ لاؤڈ اسپیکر پر مختلف اعلانات نشر کرنے کی ذمہ داری نبھاتے
ہوئے، اگر اتفاق سے اس وضع کی کوئی برقع پوش خاتون نظر آ جاتی تو نجانے کیوں اسے یہی گمان
ہوتا کہ اس کی ماں آج بھی گلیوں بازاروں میں پریشان حال، اسے ڈھونڈتی پھر رہی ہے۔ ایک بار تو
اس وضع قطع کی ایک برقع پوش خاتون کو پاس سے گزرتا ہوا دیکھ کر اس کے منہ سے بے اختیار "اماں"
نکل گیا تھا، مگر یہ لفظ ایک گھٹی ہوئی چیخ کی صورت، کہیں شور شرابے میں تحلیل ہو کر رہ گیا تھا۔ اس کو
فقط اتنا یاد رہا تھا کہ چند لمحوں کے لیے اس کی ماں نے اپنی انگلی اس کے ہاتھ سے چھڑائی تھی، شاید وہ
بزاز کی دکان سے کپڑا خرید رہی تھی۔ اس کے بعد سے کچھ ہوش نہ رہا تھا۔ وہ تو بس ایک نرم و نازک
تنکے کی طرح، ہجوم کے تند و تیز ریلے میں بہتا ہی چلا گیا تھا۔ انسانی ہجوم کے اس ریلے میں متعدد برقع
پوش عورتیں بھی موجود تھیں۔ وہ کبھی کسی ایک برقع پوش کے پیچھے کچھ دیر تک روتا بسورتا چلا جاتا
اور جب یہ پتہ چلتا کہ وہ اس کی ماں نہیں، تو وہ کسی دوسری برقع پوش کا پیچھا کرنے لگتا اور اس کا تعاقب

میں وہ نجانے کہاں سے کہاں نکل گیا امروسال کا دھارا بہتا رہا اور اس کا بچپن ایک بے بادبان کشتی کی طرح ہچکولے کھاتا گزرتا چلا گیا۔

زندگی کے ابتدائی سال اس نے ایک یتیم خانے میں بسر کیے۔ مگر پھر وہ وہاں سے بھاگ نکلا اور ایک مضافاتی علاقے کی مسجد سے وابستہ ہو گیا۔ مسجد کے مولوی صاحب ایک ہمدرد آدمی تھے۔ انہوں نے اس کے کھانے پینے کا بندوبست کر دیا اور اسے لکھنا پڑھنا بھی سکھا دیا۔ چند سال اس نے مولوی صاحب کی سرپرستی میں سکون و اطمینان سے کاٹے۔ مگر ایک دن مولوی جی کو اس کی بدتمیزی پر اچانک غصہ آ گیا اور انھوں نے چھڑی سے اس کی پٹائی کر دی۔ اگلے دن وہ کسی کو بتائے بغیر وہاں سے چلا گیا۔ کچھ عرصہ ادھر اُدھر بھٹکنے کے بعد اس نے شہر کی راہ پکڑی اور وہاں پہنچ کر کسی نہ کسی طرح ایک ڈھابے میں گاہکوں کو کھانا کھلانے کی نوکری حاصل کر لی۔ کئی سال تک وہ یہ نوکری کرتا رہا۔ لیکن پھر اچانک ڈھابے کا مالک خان بابا اچانک بیمار پڑ گیا اور کچھ عرصہ بعد چل بسا اور یوں ڈھابہ بند ہو گیا ب وہ پوری طرح جوان ہو چکا تھا اور ہر طرح کی محنت مزدوری کر کے روٹی کما سکتا تھا۔ ضرورت اور حالات کے مطابق اس نے ہر قسم کا کام کیا مگر اس کے پاؤں کی گردش برقرار رہی۔ آخر کار اسے لاؤڈ اسپیکر کے ذریعے پورے شہر میں طرح طرح کے اعلانات نشر کرنے کی ملازمت مل گئی اور یہ ملازمت حاصل کر کے اسے ایک انجانی تسکین کا احساس ہونے لگا۔ خاص طور پر جب وہ کسی گم شدہ بچے کے بارے میں اعلان کرتا تو اس کی آواز میں بھرپور درد امنڈ آتا۔ اس ملازمت سے اس کی ایک نفسیاتی اور جذباتی وابستگی قائم ہو گئی تھی۔ نسبتاً کم، ہوا تنخواہ ملنے کے باوجود پوری دیانتداری سے اس کام کو انجام دیتا تھا۔ گم شدہ لوگوں کی بازیابی میں بالواسطہ طریقے سے معاونت کر کے اسے بے پایاں طمانیت قلب حاصل ہوتی تھی۔ تاہم کچھ عرصے سے نجانے کیوں، لاپتہ اور گمشدہ افراد کے سلسلے میں، علانات نشر کرتے ہوئے اسے کچھ یوں محسوس ہونے لگا تھا جیسے شہر کے بیشتر لوگ لاپتہ ہو چکے ہیں، یعنی گھروں میں ہوں تو باہر کے معاملات اور مسائل میں گم رہتے ہیں اور اگر گھروں سے باہر ہوں تو ان کا دل و دماغ گھر کی کھونٹی سے بندھا رہتا ہے، گویا وہ وہاں نہیں ہوتے جہاں انہیں ہونا چاہیے تھا۔

وہ جس کھولی نما کوارٹر میں گزشتہ کئی سال سے سر چھپائے ہوئے تھا اس کی چھت کافی

عرصہ سے مرمت کا تقاضا کر رہی تھی۔ تاہم ہر بار جب وہ اس کی مرمت کرنے کا ارادہ کرتا تو کوئی نہ
کوئی ایسی مصیبت گلے آپڑتی کہ اس مقصد کے لئے پس انداز کی ہوئی رقم خرچ ہو جاتی اور چھت کا
مسئلہ وہیں اٹکا رہ جاتا۔ غریب آدمی کے سر پر چاہے کسی کا ہاتھ ہو یا نہ ہو مگر چھت کا سایہ ضرور قائم رہنا
چاہیے۔ ایک شام بڑا زبردست طوفان آیا۔ لگتا تھا مکانوں کی چھتیں اڑ جائیں گی۔ طوفان باد و باراں
کے ساتھ اولے بھی خوب برسے، زمین سفید ہو گئی، جیسے بادلوں نے سارے شہر پر سفید کنکروں کی
بوچھاڑ کر دی ہو۔ بجلی کی رو بھی منقطع ہو گئی۔ اس کا چار سالہ بیٹا ڈر کے مارے رونے لگا اور روتے
ہوئے ماں کی گود میں گھس کر بیٹھ گیا۔ اچانک چھت کی کڑیاں یک بیک کڑکڑائیں، پھر کچھ مٹی اور چند
اینٹیں نیچے آ گریں۔ اس کی بیوی کی بے ساختہ چیخیں نکل گئیں۔ وہ خود دن بھر کا تھکا ماندہ ہونے کے
باعث گہری نیند میں تھا۔ اس کی بیوی نے ہذیانی آواز میں چلاتے ہوئے اسے جھنجھوڑ کر جگایا۔
صورت حال سے باخبر ہوتے ہی وہ حواس باختہ سا ہو گیا، لیکن پھر فوراً بیوی اور بیٹے سمیت کوارٹر سے باہر
نکل آیا۔ بمشکل تمام وہ کوارٹر سے باہر نکلے ہی تھے کہ اس کی چھت دھڑام سے زمیں بوس ہو گئی۔ ساتھ
کے کوارٹروں کے مزدور پیشہ مکین بھی گھبرا کر باہر نکل آئے اور وہاں ان کا ٹھٹھ لگ گیا۔ اس حادثے
سے بھی وہ پوری طرح سنبھل بھی نہیں پایا تھا کہ اس نے اپنی بیوی کو بے تحاشا آوازیں دیتے ہوئے
سنا۔ وہ منّو کا نام پکارے جا رہی تھی۔ کیا ہوا اس کے بیٹے کو؟ یہ سوچ کر وہ تیزی سے لوگوں کے جمگھٹے
کو چیرتا ہوا آواز کے تعاقب میں لپکا۔ اس کی بیوی حواس باختہ سی فٹ پاتھ پر کھڑی گلا پھاڑ کر منّو کو
پکارے چلی جا رہی تھی، مگر خود منّو کا کہیں نام و نشان تک نہیں تھا۔ باہر کے طوفان کا زور تو تقریباً ٹوٹ
گیا تھا مگر اس کی زندگی میں بھونچال آ گیا تھا۔ منّو نہ جانے کیسے اپنی ماں کا ہاتھ چھڑا کر گھپ
اندھیرے میں کہیں گم ہو گیا تھا۔ وہ شاید کوارٹر کی چھت کے اچانک دھڑام سے گرنے، لوگوں کے
وہاں ایک دم اکٹھا ہونے اور افراتفری برپا ہو جانے کے باعث ڈر کر بھاگ گیا تھا۔ اس نے اپنی بیوی
کو روتا بلکتا ہوا وہیں چھوڑا اور منّو کو ڈھونڈنے کے لئے پاگلوں کی طرح بھاگ کھڑا ہوا۔ آس پاس کی
گلیوں میں اسے ڈھونڈنے کے بعد وہ سڑکوں پر اس کی تلاش میں نکل پڑا۔ راہگیروں کو روک روک،
انہیں منّو کا پورا حلیہ بتا کر اس کے بارے میں پوچھنے کی کوشش کرتا رہا، مگر اس کی ساری کوششیں بے سود
ثابت ہوئیں۔ غم اور تھکن کے بوجھ سے وہ نڈھال ہو چکا تھا، لیکن وہ پھر بھی خود کو جیسے تیسے گھسیٹتا ہوا چلا

جا رہا تھا۔ منو کی تلاش میں نجانے کب تک وہ ننگے پاؤں سڑکوں پر بھٹکتا رہا تھا، اس بات کا کچھ ہوش نہ تھا۔ تب اچانک وہ دونوں ہاتھوں سے لاؤڈ اسپیکر تھام کر اعلان کرنے لگا۔ ''حضرات! ایک لڑکا ایک منو عمر چار سال، رنگ گندمی، پیارا پیارا چہرہ۔ منو منو''۔ اس کی آواز رندھ گئی اور لاؤڈ اسپیکر والے ہاتھ منہ سے ہٹ کر ہوا میں جھولنے لگے، مگر پھر غیر ارادی طور پر یا کسی غیبی قوت کے اشارے پر اس کے پاؤں قریبی ریلوے اسٹیشن کی جانب اٹھنے لگے۔ وہاں پہنچ کر وہ ریلوے اسٹیشن کی کینٹین کے پاس رک گیا۔ چند ساعتوں تک خالی خالی ویران نظروں سے چاروں طرف دیکھتا رہا اور پھر جس طرح بیوی کے گھور اندھیرے میں امید کے جگنو کی شباہت اچانک نمودار ہو جاتی ہے اس کی نظریں وہاں ایک ایسے منظر پر پڑیں جسے دیکھ کر حیرت اور خوشی سے وہ دم بخود سا ہو کر رہ گیا اس کی بیوی کینٹین کے کونے میں پڑے لکڑی کے ایک سالخوردہ بنچ پر بیٹھی ہوئی تھی اور منو اپنی ماں کی گود میں آرام سے بیٹھا بسکٹ کتر کتر کر مزے مزے سے کھائے چلا جا رہا تھا۔ دفعتاً اسے یوں لگا کہ وہ بچہ جو چالیس سال قبل اس سے بچھڑ گیا تھا، آج اسے اس ایک دوسرے روپ میں دوبارہ مل گیا۔ میں اس نے اس نے لاؤڈ اسپیکر پر اعلانات نشر کرنے کی نوکری چھوڑنے کا پکا فیصلہ کر لیا۔

◆◆◆

رنگولی

محمد عاصم بٹ

رنگ ہمارے جذبوں کے بدلتے منظروں جیسے ہوتے ہیں۔

رنگوں سے یکسر خالی ایک سادہ اور ویران منظر میں ان دو کرداروں کو دیکھیے۔ یہ عرفان ہے' یا عدنان' یا عمران' یا جو آپ پسند کریں۔ پانچ فٹ نو انچ قد، تنی ہوئی نگاہ سے بھری بھنچی ہوئی آنکھیں' گہری بھنویں۔ بال سیدھے اور پیچھے کی جانب گرے ہوئے' جبڑے کی ہڈی کانوں کی لووں کو چھوتی ہوئی' پیشے کے اعتبار سے اکاونٹنٹ۔ ایک امپورٹ ایکسپورٹ کی فرم میں ملازم' مڈل کلاس' گریجویٹ' چار یا پانچ سال پہلے اکاونٹس کلرک کے طور پر بھرتی ہوا تھا۔ اب اکاونٹس سیکشن کا انچارج ہے۔

ایک چپڑاسی' دو اکاونٹس اسسٹنٹس اور ایک ڈیٹا انٹری آپریٹر لڑکی' یہ کل سٹاف ہے، اکاونٹس سیکشن کا۔ لڑکی کا نام صابرہ ہے۔ غربت کی مار کھایا ہوا اور غربت کا اشتہار بنا ہوا لڑکی کا چھریرا بدن، ننھی منھیوں جیسی چھاتیاں جیسے کوئی سانس روکے ہوئے ہو، باریک ہونٹ سوئی سوئی آنکھیں' گندمی رنگت' گنگناتی ہوئی آواز' کانوں میں شہد گھولتی ہوئی۔ بس یہی ہمارے ہیرو کو بھا گئی۔

ایک ریٹائرڈ باپ ماں اور بڑی بہن پر مشتمل گھر' جس کا چولھا جلتا رہے، اس لیے لڑکی کو اپنی ساری کمائی اس میں جھونکنی پڑتی۔ باپ کی معمولی پنشن' بڑی بہن کی ٹیچنگ سے ملنے والی تنخواہ اور صابرہ کی تنخواہ' کل مل ملا کر گزر اوقات ہو جاتی۔ لڑکی محنتی، ہنرمند اور قبول صورت ہو، غیر شادی شدہ اور تابعدار بھی' تو کہانی کا بیج جلد ہی مٹی میں نرم ہو کر پھٹ پڑتا ہے اور کونپل کو باہر آنے دیتا ہے۔ ہرا رنگ سارے منظر کو بھگو دیتا ہے۔ امید' شادابی' جذبوں کی نمو، ہرے رنگ کی کرامات۔

بڑا سا ہال نما کمرہ ہے۔ چار لوگ چار کونوں میں میز کرسیاں اور کمپیوٹر رکھے بیٹھے ہیں۔ دیواروں کے ساتھ ساتھ الماریاں کھڑی ہیں، ہر دو افراد کے درمیان خلا کو پُر کرتی ہوئیں۔ لیکن یہ پہلے کی ترتیب ہے۔ ہرے رنگ کا ڈوپ جاگنے سے پہلے کی۔ ہرے رنگ نے خلا کی موجودگی کے احساس کو نمایاں کر کے اسے ایک الجھن بنا دیا جس کا حل الماریوں کو درمیان میں سے ہٹا دینے کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ آہستہ آہستہ میزیں کرسیاں اور کمپیوٹر قریب تر ہو گئے۔

پسندیدگی فضا میں حدت کی دبی دبی لہر کی صورت میں ماحول کو گرمائے رکھتی۔ ڈاکومنٹس کی منتقلی، فائلوں پر نوٹس کے بارے میں گفت و شنید ادھر ادھر آتا جاتا۔ اس پر بھی کیمسٹار کالس سید حادل پر دستک دیتا۔ فوراً دروازے کھل جاتے۔

''چائے سر'' گیارہ بجے چائے کا پہلا دور چلتا۔

''ہاں۔ شکریہ''

لیکن آہستہ آہستہ اس ایک سوال اور اس کے جواب کے ساتھ سر تیوں جیسی کڑیاں سی لگتی چلی گئیں، بات بھی چل گئی۔

''سر آپ تھکے ہوئے لگ رہے ہیں۔ چائے پئیں گے''

''کام بہت ہے۔ کوارٹری رپورٹ سبمٹ کروانی ہے۔ چائے ضرور ہو رہی ہے''

''چائے کے ساتھ کچھ کھانے کو بھی ہے۔ سر''

''چائے ہی کافی ہے۔ فلم میں ایک ہیرو کافی ہوتا ہے۔''

''ایک ہیروئن بھی'' سٹاف میں کبھی کوئی کہتا۔

خاموشی۔

''میں نے خود بنائی ہے آلو کی ٹکیاں سر۔ چائے کے ساتھ''

چائے کا مینو پھیلتا گیا، چائے کے دورانیے کے ساتھ۔ انہیں اٹھ کر کسی کشن میں جانا پڑتا۔

''پکوڑے بھی ہیں چائے کے ساتھ''

''اور کچھ''

''اور کچھ نہیں سر۔''

دوپہر کے کھانے کے لیے کچھ نہ کچھ وہ گھر سے پکا کر ساتھ لاتی۔ دونوں اکٹھے کھاتے۔ کھانے کے بعد بھی چائے کا دور چلتا۔ چائے پینے کے عمل کو لمبے دورانیے پر پھیلانا مشکل نہ ہوتا، وقفے وقفے سے بے آواز چسکیاں۔ چھٹی کے وقت وہ موٹر سائیکل جب تک پارکنگ سے باہر لاتا، وہ سڑک پار کرکے ویگن سٹاپ تک پہنچ جاتی۔ وہ محمدیہ کالونی' نیو گارڈن ٹاؤن میں رہتا تھا، وہ سلطان پورہ دو سو روپے پیلی میں۔ ایک مشرق میں تو دوسرا مغرب میں۔

"میں آپ کو اتار دوں گا۔"

وہ بیٹھ جاتی۔ اس کی کمر پر سر رکھ دینے کی خواہش دل میں دبائے ہوئے وہ اس کے کان کی لووں کو تکتی رہتی اور اس کے لباس سے اٹھتی 'پور بلیک' کی خوشبو سونگھتی۔ جان ہی۔ پال گوں سا پرفیوم ہے۔

"کسی کے پاس سے گزر انہیں جاتا۔ سر ساتھ روح کی ڈ۔"

"عظمت سے شکایت کرتے ہیں۔"

"ائیر فریشنر ہی چھڑک دیں سر۔"

"اس بار سٹیشنری کی ڈیمانڈ میں ائیر فریشنر بھی لکھنا۔"

"جی سر۔"

"تم نے پچھلی کیش ٹائپ کر دی تھی۔۔۔۔۔۔" ٹریفک کے شور میں لفظ نئے روپ دھار لیتے۔ خاموشی آنکھوں میں سبز روشنی کے ساتھ پھیل جاتی۔ شور شاداب ہو جاتا۔

اکثر انہیں اوورٹائم لگانا پڑتا۔ کاؤنٹ سیکشن شام کے بعد بھی دفتر میں رہتا۔ کبھی چھٹی کے دن بھی آنا پڑتا۔ کام ختم کرکے اگر دن باقی ہوتو دو شہر سے باہر چلے جاتے۔ جہانگیر کا مقبرہ، دالانوں' کونوں' کھدروں' روشوں' محرابوں اور سایوں سے بھری جگہ ہے۔ بس وہیں سے رنگ جاگا' ہرے ماحول ہو گئی۔۔

ہوتا ہرا ہوتا ہے سنہری چپ جیتی ہے [illegible] تو ہرے رنگ میں سرخ لہر جاگتی ہے۔ سبزی سرخی میں چھپ جاتی ہے۔

ستونوں' حجروں' سیڑھیوں میں وہ لمس ڈھونڈ لیتے۔ سرخ رنگ آنکھوں میں بھر آتا۔

چہرے سے چھلکنے لگتا' ہاتھوں پیروں میں سیندورے کی طرح تیز تیز بہتا' پورا سرخ ہونے کی خواہش کروٹ لیتی۔ سارا جسم انادر ہو جاتا۔ تو خواہش کی حد ظاہر ہوتی۔ وہ ایک دوسرے سے پرے ہو جاتے۔ یہ کیا تھا' اب کیا کریں' کتنے ہی سوالوں کا دھواں سارے میں بھرنے لگتا اور ان کا سانس گھٹتا۔ وہ ایک دوسرے سے نظریں چراتے۔

ساتھ جینے مرنے کی قسمیں' ایک دوسرے کی شراٹے مارتی ہوئی خواہش، آنکھوں کے راستے دل میں اور سارے جسم میں اتر جانے کی طلب۔ لگتا یہ کبھی سبز تھا ہی نہیں۔ سرخی اتنی گاڑھی ہو جاتی کہ اندھاپن معلوم ہوتا۔

بس تبھی یہ طے ہوا کہ لڑکا اپنے والدین کے ساتھ لڑکی کے گھر جائے گا۔ اس کے بعد کی بھی ساری پلاننگ ہوگئی۔ مستقبل سیٹ پر لکھے حرفوں جیسا لگا۔ جیسا چاہو لکھو' مٹاؤ' لکھو۔ لکھنے سے پہلے ہی کوئی اس پر کچھ لکھ دیتا اور مٹانے سے پہلے ہی کوئی اس پر سے کچھ مٹا دیتا ہے۔ یہ بات جتنی مشکل تھی، تنی ہی سمجھ میں نہ آنے والی۔ جب تک کہ سبزی، تنی گہری نہ ہو جائے کہ اپنا چہرہ کھو دے، سیاہی پوت لے۔

سیاہ رنگ، خواہشوں اور رنگوں کی موت۔

بڑی بہن کی شادی کے لیے لڑکے والوں کی شرط تھی کہ ان کے دونوں بیٹوں کے لیے ایک ہی گھر سے بہوئیں آئیں گی۔ بڑی بہن کے بہتر مستقبل کا محل اسارنے کے لیے اس نے اپنا خواب محل ڈھا دیا۔ لڑکا تو اس محل کے ساتھ ہی ڈھے گیا۔

''میں نہیں مانتا۔'' لڑکا گھائل تھا۔

''ہمارے مقدر۔۔۔''

''سب بکواس ہے۔ مقدر، رشتے' محبت'' وہ بالکل ہی پھٹ گیا۔

''میری مجبوری۔۔۔''

''مجبوری۔ غلط۔ محبت کی کوئی مجبوری نہیں ہوتی؟''

لڑکی آنکھوں سے آنسو بہاتی' بس سر جھکائے رہی۔ وہ سچ کہہ رہا تھا۔ ہر کسی کا سچ اپنے اپنے ہی منظر میں اپنی اپنی حد تک کتنا مکمل ہوتا ہے اور کتنا اضافی بھی۔

الماریاں کونوں سے کھسکتی ہوئیں بھرے دیواروں کے وسط میں اوٹ بن کر کھڑی

ہو گئیں۔ کمپیوٹر اور میزیں کرسیاں کونوں میں دبک کر سمٹ گئیں۔ ساری بات چیت، ای میل، فون میل اور باسکٹ میں رکھ دیے جانے والے نوٹس اور فائلوں پر نوٹنگ کے ذریعے ہوتی۔ چائے اور کھانا الگ الگ۔ دفتر سے وہ موٹر سائیکل دوڑاتا ہوا وگن شاپ کے قریب سے گزرتا تو بجھتے چراغ کی لو جیسی نیم جاں امید میں وہ اسے تکتی، وہ نظریں چرا لیتا۔ پرانے تعلق کی دھول سارے میں بھر جاتی۔

لڑکی نے معذرت معافی نامے بھیجے، نظروں سے، لفظوں کے سہارے۔ لیکن اس نے کوئی جواب نہیں دیا۔ رہا بھی کیا تھا؟ سیاہ رنگ کے سوا، جس نے سیلف پر سے سارے حرف مٹا دیے تھے کہ گنتا کبھی اس پر کچھ لکھا ہی نہیں گیا تھا، لکھا ہی نہیں جا سکے گا۔

پرانی داستانوں میں ایسا ہوتا ہے کہ اچانک غیر متوقع طور پر اچانک بادل چھا جاتے اور بارش ہونے لگتی ہے، یا بادل چھٹ جاتے اور سورج چمکنے لگتا ہے، کوئی واقعہ ایسا ہوتا ہے کہ کہانی کی کایا کلپ ہو جاتی ہے، ممکن، ناممکن اور ناممکن ممکن ہو جاتا ہے۔ بس ایسے ہی اس کہانی میں بھی، جب کہ سیاہی نے ہر نقش اپنے بغل میں لے کر نظروں سے اوجھل کر دیا تھا، نیلے رنگ کا چھناکا ہوا

نئے منظر، جاگتا ہوا نیلا رنگ ایک ساتھ ہی دونوں کی زندگیوں میں وارد ہوا تھا۔ پہلے مرد کو اپنے حصار میں لیا۔

وہ منگنی کر کے لوٹی تو نیلے رنگ کی شال سی جیسے اس نے اوڑھ رکھی تھی جس کے ایجنٹ پن نے لڑکے کی آنکھوں کو چندھیا دیا۔ ایک سال بعد کی تاریخ مقرر ہوئی تھی دونوں بہنوں کی شادی کی۔

تب ہی لڑکے کی ماں چند لڑکیوں کی تصویروں کے ساتھ، جنہیں وہ اپنی بہو بنانے کی خواہش مند تھی، بیٹے کے پاس آئی۔ انہی تصویروں میں ایک دامیہ کی بھی تھی۔ پاکستانی نژاد امریکی، لڑکے کی دور پار کی کزن، بچپن سے امریکی کلچر میں پلی بڑھی، ماں باپ کی ضد پر کہ واپسی کا راستہ کھلا رہے، وہ فیملی کے ساتھ کچھ عرصے کے لیے یہاں آئی تھی۔ قبول صورت بے باک نظروں والی لڑکی اسے پہلی ہی نظر میں بھا گئی۔ بات طے کرنے سے پہلے لڑکے لڑکی کی رضامندی ضروری تھی۔ دو ہفتوں کی مہلت دی گئی ایک دوسرے سے ملنے جلنے، دیکھنے پرکھنے اور جاننے کی۔ یہ دو ہفتے وہ گھریلو مصروفیات کے عذر کے ساتھ دفتر سے رخصت پر رہا۔

نظر نواز دوست نواز لڑکی نے نیا نیلا رنگ اس کی زندگی میں بھر دیا۔ مادیت، رنگ تتلی

بوڑھی گنگا

طاہرہ اقبال

اسٹیمر کے دائیں بائیں چھوٹے جھاگ دار بلبلے دولی کے خیالات کی طرح بوڑھی گنگا کے سینے میں ڈوبتے ابھرتے تھے۔ دولی کے پراگندہ دل و دماغ کی طرح چنگھاڑتے کراہتے احتجاج کرتے اور پھر اسی کے مقدر کی طرح بے بس ہو جاتے۔ پرانا روغن اترا اسٹیمر کنارے چھوڑ رہا تھا۔ جس کے دروازوں کے قبضے، کھڑکیوں کے شیشے، فرش کے تختے اور کیبنوں کی دیواریں دولی کے وجود کی طرح چیختی حال دہائی مچاتی گنگا کی کثافتوں میں غرق ہو جاتی تھیں۔ کیبنوں کے ٹوٹے پھوٹے ناریل کے خول ہری گلی سڑی سبزیاں کی پوری تہہ تھی جو فرش آب پر بچھی تھی اور کشتیوں اور اسٹیمروں کے سنگ تیر رہی تھی جیسے پانی کے اوپر اک شہر آباد ہو گیا ہو۔ اتنی ہی آلودہ جتنا کہ خود ڈھاکہ شہر اتنا ہی گنجان جتنا بنگلہ دیش، جیسے یہ اسٹیمر نہ ہو ڈاؤن ڈھاکہ کی کھولیاں ہوں جن میں آدھا بنگال بند ہو گیا ہو۔ بوڑھی گنگا کے اس چھور پر کئی خالی اسٹیمر لنگر ڈالے کھڑے تھے جن کے کیبن سرف سے مل مل کے دھوئے جا رہے تھے۔ زنجیروں سے بندھی بالٹیاں بھر بھر ملاح عرشے پر کھینچتے۔ وہ کیچڑ پانی سے نہاتے ایک دوسرے پر اچھالتے بنگلہ گیت گاتے ننگے بھوکے موج مستی کرتے۔ دولی نے سوچا پتہ نہیں یہ ملاح اتنے خوش خوش کیوں رہتے ہیں۔ شاید پانی کی تہہ میں کوئی خوشی والا تعویذ گھلا ہے یا شاید صدیوں بعد ہم جنسوں کی صحبت دیوانہ بنا دیتی ہے۔۔۔ ورنہ خوشی نام کی کوئی شے تو ان پسلیاں اترے ڈھانچوں پر نظر آتی نہیں۔

[illegible] سمت سے [illegible] ناریل کی کھال جیسی جھلسی ہوئی خشک جلد پر اس نے

”یہ مردجات تو [illegible] ہڈیوں والے ایمان [illegible] بھیلا کا شریر جیسے چاٹ لو تو ہڈیاں بچ رہتیں تو کسی ڈوکا میں، کسی جھونپڑے میں چھوڑ خود ناریل کے پیڑوں کی گودی میں بھرے ڈاب پینے بندر سا چڑھ جاتے۔ سارے دکھ تو ناری جات کے لیے بوڑھی گنگا جیسے پرانے اور گندے جھوڑتے ہوئے۔“

دولی کا گھر، غم بھرا ماضی چپ سادھے۔

آلودہ پانیوں پر تیرتا یہ گنجان آباد شہر ہمیں ہی دکھن بھری عورتوں کی جیبوں سے کراہتا تھا۔ بانس کی تیلیوں جیسی پسلیوں اور بھات سے خالی تھالی جیسے پچکے ہوئے پیٹ والی زیادہ تر ان عورتوں کو دولی جانتی تھی۔ یہ سب وہی تھیں جو ڈھاکہ کے پوش علاقوں کے جدید فلیٹوں میں دو تین ہزار ٹکا کے عوض بوا کا کام کرتی تھیں۔

شام ڈھلے جب سورج کی ٹکیہ بوڑھی گنگا کے کثیف پانیوں میں منہ چھپا رہی ہوتی ہے تو گلشن، دن گلشن نو کی بالکونیوں میں ہوائیں ان بچوں کے یونیفارم استری کر رہی ہوتی ہیں جنہیں کل صبح انگریزی طرز کے مہنگے سکولوں میں پڑھنے جانا ہے۔ ان پوش علاقوں میں ناریل کے اونچے لمبے پیڑوں کی گودیوں میں بھرے کچے ڈاب اور کیلوں کے بڑے بڑے گچھوں کی جھلکوں میں رنگ بدلتے چتری دوپٹے تکیے دیکھ کر انھیں اپنے بچوں کا دھیان بار بار ستاتا ہے جو دور کسی برساتی جھیل کے پانیوں میں گھری بانسوں کی جھونپڑی میں ماں کے گرد جمع بھات پکنے کا انتظار کر رہے ہیں جن کے خالی پیٹوں کے مقابلے میں بھات کی یہ مقدار بہت کم ہوگی، جس سے ان کا آدھا پیٹ بھرے گا آدھا خالی رہ جائے گا۔ جب کہ ان کی ماں ان سے بہت دور کسی بڑے گھر کے صحت مند بچوں کے لیے اس وقت بریانی ماچھ پکا رہی ہوتی ہے اور باپ نجانے کہاں۔ چٹاگانگ، راج شاہی کسی بڑے شہر کی کسی پرہجوم سڑک پر سائیکل رکشہ چلا رہا ہوگا اور روز کا جو ٹکا کمائے گا تو پچاس دوسرے شوہر کے بچوں کی ماں اپنی تیسری بیوی کی ہتھیلی پر رکھے گا تو پچاس [illegible] میں اڑا دے گا۔

اسٹیل لکڑی کے صوفے [illegible] جس کی ریلنگ [illegible] لٹک رہے تھے۔ [illegible] بہت [illegible] بھرے چہرے والے شخص کو دیکھا تو دکھ سے سوچا شاید اس کے دونوں بڑے بچے یتیم ہو چکے ہیں۔

دولی کو جب کبھی کچھ یاد کرنے کی فرصت ملتی تو اسے اپنے تینوں شوہروں کی یادگار چار بچوں میں اپنے
پہلے شوہر کی شبیہ رینگتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ پہلا شخص تھا جس نے بانسوں پر
کھڑے پھونس کی چھت والے جھونپڑے میں پہلی بار اس کی گہری گلابی رنگ سازی کا پلو اس کے سیاہ
چکنے بالوں سے سرکایا، تب بلاؤز میں سے جھانکتے پیٹ کی چپٹ میں جیسے بنگالی چہرے میں آنکھ دھری تھی
چکنے گالوں سے ناریل کا تیل ٹپکتا تھا اور اس کے بدن کی رنگت اور ملائمت پر راہو مچھلی کا گمان ہوتا تھا
اور اس کے لبوں کی ساخت میں عنابی شہلا کھلے تھے۔ بنگالی آنکھوں کے جادو میں اسرار کا رس بھرا تھا۔
ان تمام ملائمتوں، رنگتوں، چکناہٹوں اور رسوں کو پہلی بار چکھنے والا یہ حتو تھا جس کا وجود تاڑکا (Stone
Apple) جیسا سخت لیکن اندر سے ویسی ہی نرم اور میٹھا جیسا تاڑکا کا اندرونی گودا، آم جیسا نرم پیلا
اور مزے دار جس کا شربت بنا کر پینا ان کی بڑی عیاشی تھی لیکن حتو کے بدن کا یہ شربت نشے کی
کڑواہٹ میں یوں رچا ہوا کہ تچھٹ کی طرح وجود کے چپے چپے میں بیٹھتا چلا گیا کہ دولی کو لگتا کہ اگر
کبھی اس کی کوئی نس کہیں سے پھٹ گئی تو خون کی بجائے پاؤڈر باہر چھلکنے لگے گا۔

ایک رات وہ اسے جھونپڑے میں مدہوش پڑا چھوڑ کر ڈھاکہ جانے والے اسٹیمر میں سوار
ہوئی، بلبلے اڑاتے، دھواں مارتے غلیظ کیبنوں والے اسی اسٹیمر میں اسے اپنا دوسرا شوہر بخش ملا جس نے
اس کے سنگ اگلی کے پھیرے لیے تھے اور ایک لڑکی کی سوغات دے کر ایک رات کھولی میں سوتے
ہوئے اسے یوں چھوڑ گیا جیسے وہ کبھی جھونپڑے میں حتو کو سوتا چھوڑ آئی تھی۔ اسے تو یہ بھی معلوم نہ تھا
کہ کھولی کا چھ ماہ کا کرایہ بھی اب اسے اپنے بدن کے رس ہی سے چکانا ہے۔ کرایہ تو رابرٹ نے
یکمشت ادا کر دیا لیکن اسے چھو کر بھی نہ گیا۔ البتہ چھ مہینے کے کرائے کے عوض اسے ایک لڑکا
دیا۔ دو سال بعد دولی کو بڑے شہروں کی ہوشیاری سمجھ آنے لگی تو احساس ہوا کہ روز روز آنے والے یہ
مہمان جو کچھ دے جاتے ہیں وہ اس کھولی کے کرائے اور اس کے حصے کے بھات سے کہیں زیادہ ہے تو
بس اس نے اس درمیانی واسطے سے نجات کا سوچا اور بوڑھی گنگا کے برساتی دریا کو پرانے اسٹیمر کے
غلیظ ترین غسل خانوں والے تھرڈ کلاس کیبن میں چاروں بچوں کو بھر کر دھان کے کھیتوں میں گھرے
اپنے گاؤں میں واپس ہوئی ہے بانسوں پر ٹنگی جھونپڑی میں ماں کے پاس انہیں چھوڑ جہاں کیلے کے
باغات، بانسوں کے جنگل، ناریل کے پیڑ جھیلوں میں تیرتے تھے لیکن یہ دھان، کیلے اور ناریل ان کھیت

مزدوروں سے ایسے ہی اُچک لیے جاتے جیسے باڑھ ان کے جھونپڑے پل بھر میں کہیں بہا لے جاتی ہے۔ چند جھونپڑوں پر مشتمل اس کے گاؤں میں داخلے والی جس جھیل پر دو بانس باندھ کر پل بنایا گیا تھا یہی جھیل جب بارشوں میں بھرتی تھی تو سارے کھیت سارے باغ جنھیں سیراب کرتی انھیں خود ہی نگل جاتی ہے اور جب باڑھ اترتی تو بانسوں پر ٹنگے گاؤں بھر کے جھونپڑے جھیل میں بچھے ہوتے' جہاں کسی کوئی لوکا رندہ یا مردہ لاشوں کو نکالنے نہ پہنچ پاتی۔ کئی بار تو الائچی کے پیڑوں کی شاخوں سے لپٹے ڈھانچے وہیں لٹکے رہتے اور بھوکے گدھ' کوے اپنا پیٹ بھرتے۔

اب کی بار باڑھ گزر چکی تھی۔ جھیل کے گدلے پانیوں میں گلابی شپلا لمبی شہنیوں کی گردن پر کھلے تھے۔ چوڑے پات جھیل کے پانیوں کو ڈھکے تھے جن کا کائی زدہ سکوت اب تک ریسکیو کی کسی نو کا نے نہ چھیڑا تھا اس کی ماں کی آنکھوں میں بہتا آنسوؤں کے ماتم تھا۔ ان کا نہیں جنھیں باڑھ اپنے ہمراہ لے گئی ان کا جن کے پیٹ پسلیوں سے نیچے اتر کر ریڑھ کی ہڈی میں دھنس گئے تھے۔ بنا بلاؤز کے چار گز کی سوتی دھوتی کا پلو کمر کو ڈھکتا تو سینہ ننگا ہو جاتا۔ سینہ ڈھکتا تو کمر کی نیچی سیڑھی ہڈیاں نکل جاتیں چرمرجھریوں کا کچھ شاید اب ستر چھپنے کی ضرورت سے ہی عاری تھا۔ وہ پانی سے بھرے کھیتوں جیسی آنکھیں جن کی ساری فصلیں باڑھ نگل گئی تھیں۔ پیٹ میں پچکی لگے ہوئے ناریل کے بالوں جیسی جٹائیں کھجاتی' پسلیوں میں دھنسا پیٹ منہدم سینہ اور کمر کا بوسیدہ چمڑا کھلا رہ جاتا جیسے بھوکے گدھ' کوؤں کے لیے دعوتِ عام ہو۔

اس نے ماں کو وچن دیا وہ اس کے لیے بلاؤز والی ساڑھی لائے گی۔ وہ اپنے ان چار بچوں کے لیے جو اس کے پاس چھوڑے جا رہی ہے۔ اتنا بھات کما کر بھیجے گی کہ ان کا پیٹ بھر جایا کرے گا لیکن تھالی میں ابھی بھات بچا رہے گا ان کے گالوں پر شپلا کھلیں گے اور بالوں سے ناریل کا تیل چوائے گا۔

دولی نے مٹھی بھر اُبلے ہوئے چاولوں سے چند اڑتی سی لو ۔ند کی تھالی کی سمت ہاتھ بڑھایا ہی نہیں ماں بھی بھوکی سی رہ گئی۔ چاروں بچے سے ہوئے پنجے چاٹتے رہے۔ ان نگوری سنہری کھیتوں کی بھوک سے تنگ آ کر وہ واپس چلی اگلے روز وہ پھر ڈھاکہ میں تھی۔ ڈھاکہ جہاں سٹچنگ یونٹ بھرے ہیں' ورروئی کے بردے آوارگی بن کر پورے شہر میں اڑتے پھرتے ہیں جہاں کی جدید تعمیرات کے

ہے مزدوروں کی مانگ بڑھ رہی ہے۔ جہاں مغربی طرز کے بنگلے اور فلیٹ ہواؤں کو چھو رہے ہیں جن کی چھتوں پر پھول پھلواری کھل رہی ہیں جن میں بڑے بڑے پنجروں میں پالتو شیر ریچھ اور کتے بند ہیں جن کے گیٹ کھولنے کو باوردی گارڈ تعینات ہیں' جنھیں لمحہ بھر کو ٹک کے بیٹھنا معیوب نہیں بھی لیموزین' فراری' بھی مرسڈیز جتنا بڑا گیٹ کھولنا ہوتا ہے اتنا ہی بڑا سیلوٹ بھی مارنا ہوتا ہے۔ آزادی کے بعد بنگال نے بہت ترقی کی ہے۔ بڑے محلات کی تعمیر میں بڑی گاڑیوں کی درآمد میں لیکن ان کے سامنے بھی سڑکیں وہی ٹوٹی پھوٹی' کھڈوں بھری' تنگ موڑ کاٹتی کھولیوں اور ڈھابوں میں گھستی ہوئیں' جہاں گھنٹوں ٹریفک جیم رہتا ہے جو مچھروں اور فقیروں کی تھوک منڈی معلوم ہوتا ہے۔ دھان منڈی اور ڈاؤن ڈھاکہ کی چار چار ہاتھ کی گنجان گلیوں میں گھسے ہوئے کھوکھے' جیسے شہد کے چھتے کے بے شمار سوراخ پتہ نہیں کتنی مکھیاں اندر بھری ہوں' ہزاروں انسانوں کی کتر نیں بکھری ہوئی کہیں مانگنے کو بڑھے ہوئے ہاتھ' معذور ٹانگیں کہیں بسورتے چہرے' کہیں مخض بالوں کی الجھی چوٹیاں' سائیکل رکشہ جتھ ریڑھیاں' حصومتے جھامتے نشئی۔ سنار گاؤں میں کھڈیوں پر کپڑا بنتی ہوئی ڈھانچہ عورتیں اور پیچھے پانیوں میں اترتے دھان کے کھیت' ناریل الائچی کے پیڑ' جن پر بھوک بھوت کی طرح سوار ہے اور ایک یہ گلشن' وِن گلشن ٹو کے محلات ایک ہی شہر میں کتنی دنیا میں آباد ہیں۔ نیچے اور اوپر بھی اس اسٹیمر کی منزلوں کی طرح دوالی کو لگتا اوپر والوں کا سارا بوجھ ساری نفرتیں ان نیچے والوں پر لدی ہیں۔

دوالی نے انہی محلات میں پناہ لینا مناسب سمجھا۔ وہ کہیں بھی باہر کھولی آباد کرتی تو خرچ وہ ہوتی کھاتا کوئی اور والا' عورت کی کمائی کے دعوی دار کتنے پیدا ہو جاتے ہیں۔ گلشن شوہر کا تسیل ٹھیکیدار' کرایہ دار' اگرچہ ابھی دوالی کے گالوں' ہونٹوں اور آنکھوں سے ناریل کی چکنی آب جھلکتی تھی لیکن اس نے ان صحت مند سیٹھ بچوں کے لیے ماچھ بھات پکانے اور ناریل کا شربت بنانے ترجیح دی' جو اس ملک کی مخلوق معلوم ہی نہ ہوتے تھے اور یہ مچھروں کی ہم شکل مخلوق بھی یہیں کی باسی تھی۔ چار خانہ بوسیدہ دھوتیوں پہ دوراوزانی شرٹیں پہنے شاید کپڑے کی نے جسموں کی کوتاہی کا ناپ لیا تھا۔ اسی لیے لمبا اک بہرنا تیز چھن' دو بھر لگتا' بھات کے پکنوں کی چپچپاہٹ موسموں کی سیلن' پانیوں کی ٹھہری ہوئی بس شاید حرکات وسکنات کی کاہلی بن گئی تھی۔ جھیلوں' دریاؤں میں بھرا پانی آسمانوں سے برستا پانی ندی نالوں میں اترتا پانی اور بوڑھی گنگا کے پر آلائش سینے میں رہر بنتا اور ماچھ کی فصل تل کرتا

ہوا پلی اور بنگال میں تو پانی بھی عذاب کی شکل ہے۔ جارحیت کی اور بھیڑ بھی فساد برپا کر دیتا ہے۔

انہی نم موسموں کی کسمساہٹ اور بدن کی سیلن کی سستی بعض اوقات دونی کو بھی پچھاڑ دیتی وہ ہفتے میں ایک دو بار ڈیوٹی پر چلی ہی جاتی۔ ٹیکسی کی جیب میں جو اضافی روپے چھپا کر رکھتی وہ مختلف شوہروں کے چاروں بچوں کے لیے عید بار اور ست کپڑے خریدنے میں صرف ہوتے۔ دونی کے لیے ہر شوہر سے نفرت اور دوری کی اپنی اپنی حدیں تھیں لیکن یہ چاروں بچے اپنے اپنے باپوں کی شبیہوں کے باوجود اسے یکساں ہی پیارے تھے۔ ان کے لیے کپڑے، جوتے خریدتے ہوئے دونی کو کبھی احساس نہ ہوا کہ چاروں کس کس جیب کے چار دینے والے ہیں اور جن کے نطفے ہیں وہ نجانے کتنے جرائم کس کس کی کوکھ میں بھر چکے ہیں۔ جس کو کوئی طاقت یا حیثیت عطا ہو گئی۔ لیکن دونی جیسی بھی تھی یہ سب سمجھتی ہے کسی کو بھی زشت ترش کر کے بھیک کیوں نہیں حالانکہ انتقام لینے کو ہی تو وہ خدا اپنی اولاد محرومی رکھ جاتے ہیں لیکن یہ ساری جس نام پر ٹوٹتی ہے اسی کا تھوکا ہوا چاٹ چاٹ کر پلتی ہے۔

آج بھی وہ ایک بڑا ایک بار کر کے گھر واپس جا رہی تھی۔ اسے علم تھا کہ ان تین چار گھنٹوں میں اس کے چاروں بچے کتنے پھل پھول چکے ہوں گے۔ جب تھالی میں بھات ختم ہونے کے بعد چچوڑتی ہوئی انگلیاں چاٹتے چاٹتے بوسیدہ چٹائی پر سو گئے ہوں گے اور تنگ ہوئی بے بدل رات بھر پھیلنے نہیں سکتے ہوں اس خوف سے کہ اس کی مٹھی بھر جھونپڑے میں اگر تنگ کی سلاخ دوسرے کی پسلی کے پیچھے سے ٹکرا گئی تو نجانے کتنی تیلیاں چٹخ جائیں گی۔ مچھلیوں، جوہڑوں، تالابوں کی گدلی تہہ پر بسر کرتے مچھر ان جھونپڑیوں میں اگلی بھوک میں سے بھی اپنا پیٹ بھر لیتے ہیں۔ سوکھی ٹانگیں، موٹے سر اور باہر کو ابلے ہوئے پیٹ، مچھروں کی ہم شکل یہ مخلوق اپنا پیٹ کہاں سے بھریں کہ دھان تو باڑھ میں بہہ جاتے ہیں اور باپ نشے میں نجانے کن انجانی سڑکوں کے ہجوم میں گم ہو جاتے ہیں۔

اسٹیمر اب رفتار پکڑ چکا تھا۔ پیچ دریا پانی بتدریج شفاف ہو رہے تھے جھاگ برف سا گاڑھا اور سفید تھا۔ جس کی چھال کے پیچھے نواب سلیم اللہ خان کے محل کی بلند محرابیں دھندلا رہی تھیں، جس کے برآمدوں پر گھومتے ہوئے سیاح بنگلہ دیش کی آزادی کی داستان ان اسپیکر سے سن رہے تھے جو مائیک ہاتھ میں پکڑے ایک رٹی رٹائی تقریر بار بار دہرا رہا تھا، جس کے سامنے لگے ٹینٹ میں بچھی ساری کرسیاں خالی تھیں۔ بوڑھی گنگا پر تنے طویل پل کے نیچے مدہوش کشتی بھی کسی نخرے سے قاصر تھے

اور موٹے موٹے ہندو سیٹھ ناریل اور کیلوں کے ڈھیروں پر بیٹھے بانس کی تیلیوں جیسی پسلیوں والے اور چارخانہ لنگوٹوں والے کالے بھجنگ بنگالیوں کی پشت پر بوریاں لدوا رہے تھے۔ مقرر کہہ رہا تھا۔ آج کے دن بنگال آزاد ہوا ہے۔ بنگالیوں نے یہ آزادی بہت قربانیوں کے بعد حاصل کی ہے۔ کتنے برسوں ہمارا لہو پاکستانیوں نے چوسا ہے۔ ہمارے بھائیوں کا خون بہایا ہے۔ ہمارا استحصال کیا ہے لیکن اب ہم آزاد ہیں اور ترقی کر رہے ہیں　　دولی نے سوچا یہ کیا کم ترقی کی ہے کہ آزادی کے بعد یہاں ابارشن لیگل ہے۔ یہ اعزاز تو یورپ کو بھی حاصل نہیں ہے۔ کنڈوم کی مشینیں مفت لگی ہیں جتنے چاہو بیگ میں بھر و اور پھر بھی پھنس جاؤ تو این جی اوز پیٹ ہلکا کرنے کو جگہ جگہ کیمپ لگائے بیٹھی ہیں۔

ملک کی آزادی کے بعد عورت کو بھی آزادی ملی ہے کہ وہ مرد کی غلامی سے نجات پا گئی لیکن یہ کیا کہ پیٹ کی غلامی میں جکڑی گئی۔ بے باپ کے بچوں کی زنجیروں میں بندھ گئی، جن کے پیٹ کی آگ بچوں کی جدائی کی سسکی نے اور بھڑکا دی ہے جسے مسیحا این جی اوز بھی سرد نہیں کر پاتیں۔ یہ میلا تو جیسے دل کے ریشے چھیل چھیل پٹ سن کی رسی گوندھ دی ہو اور پھر اسے گنگا کے آلودہ پانیوں میں پھینک دیا گیا ہو گلنے سڑنے ٹوٹنے اور راکھ ہو جانے کے لیے۔ نجانے یہ کوکھ کیوں سمیٹ لیتی ہے اپنے اندر ہر زیادتی، ناپسندیدگی، زبردستی، مجبوری و تحقیر بنا دانی ہے۔ اسے پسند ضرورت یا خواہش کا اختیار کیوں نہیں ہے۔ یہ فطرت بھی عورت کے ساتھ زیادتی کر جاتی ہے۔ وہ ڈھاکہ کی سڑکوں پر چارخانہ دھوتیوں میں ستر لپیٹے سائیکل رکشہ کھینچتے سوکھے سڑے بنگالیوں کو دیکھتی تو سوچتی پتہ نہیں کہاں کہاں چھوڑ آئے ہوں گے اپنی اپنی غلاظت کس کس کوکھ کو پابند کر کے خود آزاد اور بے پروا غلطی کوکھ والی زندگی پائے نسل کی اپنی ہی ماں لہو چھلکے خود کی ہی کاٹ بوٹ کرنے کی آزادی تو ملی لیکن اس دل کی تیلیاں وجود کے پٹ سن کو سلگاتی کیوں رہتی ہیں

سٹیمر یک دم ہچکولے کھانے لگا۔ شاید کیلوں یا پٹ سن کی گٹھڑی کا تھیلا تہ سے ابھر کر پہیوں سے ٹکرا رہی تھیں۔ اسٹیمر کے نچلے حصے میں ناریل بھرے تھے۔ دوسری منزل میں انسان ٹھسے تھے۔ اوپری منزل میں بنے چھوٹے چھوٹے کیبنوں کو تالے لگے تھے۔ پتہ نہیں کس میں کیا بھرا تھا یا بھرنے کو ابھی خالی تھے۔ اسے خود سے ان کی مشابہت لگی۔ منہ بند پھوڑے جیسے نجانے کتنا مواد بھرا ہوا مگر بظاہر خالی خالی دماغ جیسے۔ ملاحوں کے ذرا ای صدری پہنے گھٹنوں سے ذرا نیچے چارخانہ دھوتی

باندھے مدن کشتیاں اور کینو دکھا رہے تھے گنج دریا اسٹیمروں اور بوٹس سے چھٹتے خالی پیٹ بلبلوں سے
بنی تھی جس میں مچھلیاں اوندھے منہ غوطے لگاتیں۔ ملاح گیت گاتے اور مسافر عرشے پر رقص کرتے
تھے۔ اسٹیمروں کی ٹانٹیوں سے نیلا سیاہ دھوئیں کی جھاگ چھتی جیسے خوفناک تاریک جبڑوں میں
سارے اسٹیمر بوٹس کینو کشتیاں اور نوکائیں نگل جائیں گے۔ دولی کو لگا اس کی سوچیں بھی ویسی ہی
پراگندہ ہو کر جھاگ اڑانے لگی ہیں۔ اس نے بغل میں پڑی اپنی پوٹلی کو ٹٹولا جیسے لسکٹ ہوا ز چھوڑتے
رتن کچے امرا اور سیوتا لگے جن کی بھنک سیاہ کیچڑ پانیوں میں رچتی فلائی اوور کے نیچے لمبی سرنگ میں
بھرے شعلوں کے نیم مردہ جسموں کو چار خانہ دھوتیوں اور پنی شرٹوں والے نحیف مزدور پھلانگ
رہے تھے۔ کیلوں اور ڈاب کی گانٹھیں خشک ناریل کے ڈھیروں سے ٹیک لگائے بیٹھے سونے
سینھوانی پھولے ہوئے پیٹوں میں اسے اپنا تیسرا شوہر رابرٹ نظر پڑا۔ اس نے حقارت سے تھوکا جو
بلبلے بھری پانی کی کثیف تہہ میں کہیں جذب ہو گیا اور رابرٹ کے ہم شکل بیٹے کی یاد میں وہ کراہی۔ وہ
چاروں بچوں میں سے زیادہ خوبصورت اور کھلے ہاتھ پیروں والا تھا۔ رابرٹ کی نفرت اس تیسرے بچے
کی شباہت میں دولی پر کھلکھلاتی تو وہ قہقہہ لگا کر ہنس دی۔ منظر بدلتے۔ بے نیر سنگ کھیتوں کو ٹیوب
سے پمپ کر کے پانی دینے والے کسانوں میں اسے اپنے پہلے شوہر کی شبیہ دکھائی دی۔ نشے کی لت
سے پہلے وہ ایسے ہی ہتا آ کھیتوں کے صدری پہنے اور چار خانہ دھوتی گھٹنوں سے اوپر کسے دو بیگھہ کاشت
کرتا اور اس کے جھونپڑے میں بازرہ کے دنوں میں بھی دھان بھیجا رہتا۔ اس نے ساتھ والی سیٹ پر
بیٹھی شکنتلا کی سسکی نے ضمیر کو شلپا کی تے سے دوراہے کھڑا کیا۔ شپ کو پہلے دوسرے شوہر سے بیٹھ کی
کو سال سے اوپر ہو چلا تھا لیکن یہ آج ستا رہی تھی۔ دولی نے شکنتلا کی ریشمی میکسی کو پوروں میں مسل

"ابن کو تو کرے"۔

"اری خود کیاں جڑا مالکن نے دیا۔"

شکنتلا نے بوڑھی گنگا کے کثیف پانیوں میں بہتے بھنوروں میں کیلوں اور گلے ہوئے
ناریلوں کو گھومتے ہوئے دیکھا جیسے نمی پر سوار ہو۔ "اس بار کتنے جڑے"۔

"اری کیا جڑتا دو ہزار بنگلے سے ملتا ہے ڈیوٹ پر جانے کی چھٹی بھی مالکن ہفتہ بھر میں ایک
بار ہی دیتی ہے۔ اس میں کتنا کی ہو جیں دو چار سو کا۔ اس میں سے بھی سنتری سے چوکیدار تک کتنوں

کے منہ بند کرنا ہوتے ہیں۔"

"جب مال زیادہ ہوگا تو دام ایسا ہی ملے گا' ابھی تو ڈھونڈ کر ڈھا کہ چلی آئی ہیں جیسے باقی سارے بنگال میں تو مجھوے بستے ہوں"۔

درگا دیوی نے اپنے موٹے موٹے ہونٹوں کو چبا ڈالا جیسے ان لونڈیوں کو چبا رہی ہو جنھوں نے ڈھاکہ کا منہ ہی دیکھ لیا تھا۔ کتنی کساد بازاری تھی کہ وہ جو خود اپنا ادا اچھالتی تھی۔ آج کسی بنگلے میں برتن مانجھتی تھی۔

"ابھی آزادی ملی بنگال کو ساری ہی دھندے پر لگ گئیں۔ بھوک کی برداشت ہی ختم ہوگئی۔ پابندی تھی تو بھوک بھی کم ستاتی تھی۔ آزادی کیا ملی ہر ایک پیٹ کے بدلے بکنے لگی پر مول تو مال دیکھ کر ہی لگتا ہے نا"۔

تلسی نے گلابی بلاؤز پر سنہری بارڈر والا پلو جھٹک کر کندھے پر پھینکا' تخت گندھے آٹے کی سی رنگت والی پیٹ کی پلیٹ میں دھری ناف کی نشیلی آنکھ کا کونا دبایا۔ اسٹیمر میں موجود مردوں نے آنکھیں جھپکائیں اور چلائے۔

"آہا ہا آ کر بھالو باشی"۔

دولی کی ملاقات ہر چار چھ مہینے بعد ان سبھی عورتوں سے اسی اسٹیمر میں ہو جاتی تھی۔ سب کی رام لیلا ایک۔ دو تین شوہر چھوڑ چکے ہیں۔ اگلے کی تلاش ہے۔ تو کئی ایک یہ تلاش بھی اب چھوڑ چکی ہیں۔ کئی شوہروں کی نشانیاں دور کسی گاؤں میں پٹ سن کے گھاس پھونس سے بنے جھونپڑے میں نانی کے پاس پل رہے ہیں کہ نانی کو نانا چھوڑ گیا ہے۔ چھ شوہروں کی نشانیاں رکھنے والی سروجنی نے اپنی دھوتی نما ملی دلی بکھری ساڑھی کے بیچ کوٹ کے اندر لٹکتی تھیلی کو باہر نکالا۔ "یہ ٹکے آخر چار چھ مہینے ان چھ کا پیٹ کیسے بھریں گے۔ اب تو ڈھیٹ بھی نہیں ملتی۔"

اس نے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے دھپ دھپ پیٹا۔ ارے لگتا ہے اب تو بھیک ہی مانگنا ہو گی۔ یہ بنگال سینہ تو ستے تجوری ایک ٹکا بھی تیس مار خان پر بجا کر دیں۔" سروجنی کی بنگالی آنکھوں کی جھجھی جوت سے آنسوؤں کے کتنے دیپ جلے۔ کبھی یہی شیلا کے ہم شکل ہونٹ اور ناریل کے پیالوں سے رسیلے لب بازار میں پوری قیمت پاتے تھے۔ شاید زیادہ کے لالچ میں اچھال جلدی جلدی میں

اٹھ گیا اور اب وہ گلشن نو کے ایک جدید طبیب کے باتھ روم صاف کرتے ہوئے کتنی بار پھسلتی دیوار کا سہارا لے کر کمر کے درد سے کراہتی اور اپنے چھ شوہروں کو کثرت سے زیادہ غلیظ گالیاں بکتی جو اس کی ہڈیوں کا سارا گودا چاٹ گئے تھے۔ اب یہ بے رس درد بھری نحیف سی ہڈیاں کسی فٹ پاتھ پر بھیک مانگنے کو ڈال دی جائیں گی۔

اسٹیمر کی گھرگھراہٹ میں سروجنی کی کراہیں دب گئیں۔ "یہ آج اسٹیمر میں ہنگامہ سا کیوں ہے۔"

کسی مرد نے جواب دیا۔ "سوراج ڈے ہے آج"۔

آج بنگال نے پاکستان کے مظالم سے نجات حاصل کی تھی کیونکہ وہ بنگال کے پٹ سن کا سارا سونا، ناریل کا سارا تیل، سارا دھان بھات چھین کر لے جاتے تھے اور ہمیں پٹ سن کی رسیاں بٹنے، کیلوں سے پیٹ بھرنے اور باڑھ میں ڈوبنے کو چھوڑ جاتے۔ لیکن اب یہ سب کون لے جاتا ہے۔ گھاس پھونس کی جھونپڑوں سے تنکے باڑھ کے سامنے اتنے ہی بے بس ہیں جتنے پاکستان کے راج میں تھے۔ بھات کی تھالی اتنی ہی خالی ہے جس میں کتنے ہاتھوں کی انگلیاں یکبارگی ڈوبتی ہیں اور ہتھیلی کے پیالے میں چند چاول ہی بھر پاتے ہیں۔

دھچکا کھا کر اسٹیمر کی سپیڈ بڑھی۔ سروجنی نے اسٹیمر کو کئی گالیاں بکیں دھچکے سے دوہری ہوئی کمر کی ہڈی کو سیدھا کیا۔

"ارے کیسا سوراج ڈے کتنی امیدیں تھیں بڑے صاحب کا سہارا ہے تو۔ ادھر سولھواں سال لگا ادھر سنگل ہو گئی۔ پاکستان یہ بھی حیا آئی وردیوں کے دیش میں تو۔ جاتی۔"

کسی نسی تو سارے مردوں کے قہقہے میں شامل ہو گئے۔

"تھی جو پاکستانی کا خطرہ وہ بھی پاک سرزمین کا محافظ"۔

"وہی ایک پاک سرزمین وہ بس کی تھی کیا ہزاروں نے اور جس سینے جو آج سوراج ڈے منا رہے ہیں۔ یہاں کوئی منڈی نہیں تھی کم بخت کے بکنے کو۔" سروجنی بنا دانت کے ساڑھی کا کثیف پلو منہ پر لپیٹ کر سسکیاں لینے لگی اور سولہ سالہ بیٹی کو کوسے دیتی رہی۔

بوڑھی گنگا کے پھوار بہت دور رہ گئے تھے نواب سلیم اللہ کے محل کے بلند و بالا ستون و

چوہدریاں دھندلاہٹ میں گم ہو چکی تھیں۔ جہاں کبھی مسلم لیگ کی بنیاد رکھی گئی تھی جس نے پاکستان بنایا تھا اور جہاں موجود بنگالی مفکر رسل حسین کو بتا رہا تھا کہ بنگال کی آزادی کی پہلی اینٹ پاکستان بنا کر رکھی گئی لیکن یہ پاکستان بھی ہم پر انگریزوں کی طرح مسلط ہو گیا جس سے آزادی کے لیے ہم نے دو لاکھ بھائیوں کی قربانی دی جن کے خون سے رنگین یہ دھرتی آزاد ہوئی۔ اسٹیمر کے عرشے پر دیش بھگتی کے گیت گائے جا رہے تھے رقص کرتے ہوئے نوجوان آزادی کا جشن منا رہے تھے جن کے بڑوں کی اجتماعی قبریں شہید مینار میں پھیلی تھیں۔ اسٹیمر کے عرشے سے شہید مینار کی بلند کلون دکھائی دے رہی تھی جو بنگلہ دیش کی آزادی کی علامت تھا جس کے گرد گھاس سے ڈھکے بڑے بڑے قطعات پر Grave Yard کی تختیاں لگی تھیں یعنی یہ بنگلہ دیش کی تحریک آزادی میں شہید ہونے والوں کی اجتماعی قبریں تھیں۔ شہید مینار کے گرد و گرد چوکور چٹے جیسے بنی تھیں جن کے گدلے پانیوں میں عنابی شپلا کھلے تھے۔

شہید مینار کے نکونے ستون نظر آتے ہی آزادی کے نعرے پر جوش ہو گئے۔ شراب کی بوتلوں کے ڈاٹ کھل گئے۔ گنگا کی سطح پر ابھرے اسٹیمر اور ڈونگاؤں پر برقی قمقموں میں ست رنگ جھلس تے تھے جیسے پانی کے اندر آگ سی لگی ہو۔ اب مدن اور مس فرخان جو تھیں دریا میں پھینکتے آزادی کے نعرے لگاتے لگاتے لڑکھڑانے لگے۔ کئی وہیں اوندھا گئے۔ آج آزادی کی رات ہے۔ سروجنی نے تیل چکاتے گال اور سیاہ چکنے بالوں کے جوڑے سنوارتی ہوئی، لمبی ساڑھیوں میں ملبوس عورتوں پر نگاہ کی۔ آج یہ گیج سو مزار لگا ضرور بس جائے گا۔ ابھی تماشے آئیں گے ایک ایک کے کان میں کچھ کہیں گے کبھی انکار میں سر ہلائیں گی کبھی اقرار میں اور پھر ہولے ہولے پیچھے پیچھے چل پڑیں گی۔

رات گنگا کے پانیوں جیسی سیاہ ہو رہی تھی۔ اسٹیمر کی روشنیاں تیر رہی تھیں جیسے ستاروں بھرا آسمان پانی پر اتر آیا ہو۔

اب عرشے پر دعا چوکڑی کرنے والے نچلی منزل میں بیٹھی عورتوں کے کانوں کان گزرنے لگے سب سے پہلے سروجنی اٹھ کے گئی اور فسٹ کلاس والے کیبن میں گم ہو گئیں جوں جوں عورتیں تو بس ایک لمحے میں ہی اپنی جگہیں خالی کر گئیں جیسے باڑھ کا ایک ہی ریلا پکی فصل بہا لے گیا ہو اور پھر یک دم ویران کر گئے اس تھرڈ کلاس کے کیبن میں عورتیں تاکتے والوں کی مسلی مسلی جیسے منہ سے نکلی خبر

دے رہی تھیں۔ اسٹیمر میں بیٹھی رہ جانے والی عورتیں اپنے گھروں کو جا رہی تھیں اور اپنی جمع پونجی میں جو اضافہ بھی ہو سکا اسے چھوڑ نا نہ چاہتی تھیں۔ اس لیے ریٹ مزید گر گیا۔ سو سودا طے کیے بنا ہی اشارہ پا کر چلنے لگیں۔ دولی جس نا نے قد کے آدمی کے پیچھے پیچھے چلی وہ اس کے دوسرے شوہر سے مشابہت رکھتا تھا وہ اس کے ساتھ کبھی نہ جاتی لیکن یہ آخری پیشکش تھی ورنہ اسے رات بھر کیبن میں رہ جانے والی بوڑھی عورتوں کے خراٹے سن کر گزارنی پڑتی۔ نقصان صرف پیسے ہی کا نہ تھا اپنی ناقدری کا دکھ اس ایک رات میں اس کا کتنا رس نچوڑ کر ناریل کے گھاس کی طرح کتنا خشک اور بدرنگ بنا جاتا ہے لیکن تالے والے کیبن میں موجود شخص کو پہچان کے شعلے کی لپک نے اس خشک گھاس کو پکڑ لیا۔ وہ اس کا دوسرا شوہر ہی تو جو اسے ڈاون ڈھاکہ کی ایک مچھروں بھری کھولی میں سوتا چھوڑ کر چلا گیا تھا کیونکہ اگلے مہینے وہ اس کی بیٹی کو جنم دینے والی تھی اور کچھ وقت کے لیے بے کار ہو جانے والی تھی۔

اسٹیمر نے زور سے دھکا کھایا۔ شاید ناریل کے کئی بورے غرق دریا تھے جو یکدم سامنے ابھر آئے تھے۔ ہیمش اس سے یوں لپٹا جیسے برسوں کے بچھڑے پریمی اچانک کسی ایسے جزیرے میں مل گئے ہوں جہاں کی تمام آبادی کو کسی آفت نے نگل لیا ہو اور بس وہ دونوں ہی بچے ہوں۔ نفرت کی پوری طاقت سے دولی نے اسے پرے دھکیلا۔ وہ اس اچانک افتاد سے لڑکھڑا کر کیبن کے بند دروازے سے بجا۔ اسٹیمر کے انجن کا شور شب کی تاریکی میں خوفناک ہو کر گرجنے لگا اور ایک بدبو والے کیبن کے سارے جوڑ جیسے کھل گئے۔ اس نے کیبن کی بند کھڑکی کے شیشے سے سر ٹکا کر جیسے خود ناگہانی خوف کے حملے سے سنبھالا۔

"ویسے تو میں پانچ سو ٹکا مول کرتی ہوں لیکن آج سوراج کی رات ہے اس لیے ہزار ٹکا ہوگا۔۔۔ بول قبول کرے نہیں۔"

ہیمش زور سے ہنسا اور پرے ٹے پر بجتے انڈین گانے تیز چیخ سی بن گئے تھے جس میں اسٹیمر کے انجن کی آواز جیسے دھاریں مارتی گلے مل رہی ہو۔ قطار در قطار سارے کیبنوں کے بند دروازوں سے نسوانی اور مردانہ قہقہوں کی آوازیں شہوت میں گھلیں باہر چھلکیں۔ ہیمش پھر دیوانہ وار آگے بڑھا۔ "اری دولی تو۔ قسم بھگوان کی کہاں کہاں نہیں ڈھونڈا تجھے ہم آج بھی پتی پتنی ہیں۔ ہمارے درمیان طلاق تھوڑی ہوئی تھی۔ دولی تو آج بھی میری '

''تیری بچی ہوگی تیری ماں سودے کی بات کر۔ ''نکایا پھر دروازہ کھول کیبن کا ''
مہیش پر تھوڑا پردہ سا گیا۔ کیبنوں سے نکلتی مردوں کی دبی دبی سی شہوت بھری آوازیں جیسے
اسے نڈھال کر گئیں۔

''دیکھ کیسا اتفاق ہے آج یہاں کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جو اپنی ہی بچی کو لے کے بھرے لایا ہو۔ پر
چل تیری مرضی ''

مہیش نے سستی برانڈی کا گھونٹ بھرا'' لے تو بھی پی''۔

''دولی نے بوتل پر ہاتھ مارا مجھے مت بہکا مطلب کی بات کرو ورنہ دروازہ کھول ''
بوتل گری تو فرش پر سر سر جھاگ سی اٹھنے لگی۔

مہیش گرا ہوا ٹوٹی ہوئی بوتل کو پیر مار کر اوپر اچھالا۔ جھاگ بھرا پلی دولی کو جھونکیا اس کے
چکنے گال لالیں مارنے لگے۔

''اری تو تو بڑی غلطی ہوتی رہی یہ پکڑ کل سے پورے دس نوٹ ہیں اب میرے
بچے کا دودھ۔ یہ تو تجھے معلوم ہو گیا تھا کہ لڑکی ہوئی ہے۔ اب وہ بھی تو ہو گئی ہوگی۔''

مہیش نے دونوں بالشت جوڑیں اور پھر۔ بوتل کا ڈاٹ بک کر کے اٹھایا۔ جھاگ کا قطرہ
اچھل کر دولی کی آنکھ میں آنسو سا اٹک گیا اس نے خشک ہونٹوں پر زبان پھیری۔ بنگالی رس جیسے
ہونٹ دہنے لگے۔

بچے کا نام زبان پر مت رکھ تیرا کیا لگتا ہے رے اس پر دولی نے دس نوٹ اچک کر بیگ میں
رکھ کر تالا لگایا

''چپ کر کے گاہک بن اور اپنے پیسے پورے کر باپ کا ناٹک نہ کر مجھے اور بھی کئی کام
ہیں۔'' مہیش کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں میں سب بند ہو گیا نوٹ بھی اور لڑکی بھی بس دودھ سامنے تھی۔
اس نے بوتل دولی کے منہ سے لگائی۔

''یہ تو پی مجھے یاد ہے۔ تو پی کر ہی مست ہوتی ہے ورنہ کھانے کو دوڑتی ہے۔'' مہیش نے
سینہ کھول کر قمیض اچھالی جو کیبن کے دودھیا بلب پر ڈھک گئی۔

'ـــــ ـــ لڑھکتے ڈاٹ کی طرح'

برانڈی کے کئی گھونٹ دولی کے خشک حلق میں اتر گئے تھے اور اس کے بوسیدہ تھکے ہوئے جسم میں اک تازگی اور قوت آ گئی تھی۔

رات کالی تھی لیکن جشنِ آزادی کے قمقمے پورے اسٹیمر کو منور چراغاں بنائے ہوئے تھے۔ تھرڈ کلاس کے کیبن میں رہ جانے والی عورتیں، دبکی ہوئی تھیں اور انھیں دیکھنے کو اب وہاں کوئی گاہک نہ بچا تھا۔ تلسی بڑبڑا رہی تھی۔

”کیسی آزادی ہے کہ مہینہ کا ادھاں ہو رہا ہے ارے ہم ناکارہ ہو گئیں جو کل تک پاکستانی فوجیوں سے بھی گلے ملے کرتی تھیں یہ کیسی سوراج ہے کہ اپنے ہی دھتکار رہے ہیں۔“ وہ منہ پر ساڑھیوں کے پلو دے کبھی روتیں کبھی بین ڈالتیں تو کبھی خراٹے لینے لگتیں۔ جب سب اسٹیمر کی گھرگھراہٹ میں کہیں لپٹ جاتا۔

بوڑھی گنگا کے پانیوں میں رات گھل گھل کر دھل گئی تھی۔ کثیف پانیوں کی ساری آلائشیں تہہ میں اتر چکی تھیں۔ سطحِ آب پُرسکوں تھی۔ سورج سنہری گلابی عنابی رنگ لہروں پر بکھیر رہا تھا۔ جس کی چپکی چپکی گلابی کرنیں پیروں سے بھنوروں تک بھر رہی تھیں۔ دریا کے کنارے کیلوں کے ڈنٹھلوں ناریل کے چھلکوں اور سیاہ کیچڑوں سے بھرے تھے۔

اسٹیمر لنگر ڈال چکا تھا۔ کشتیوں کا جھوٹا ہوا پل تختوں اور کھمبوں سے اٹا تھا۔ جن سے مسافر بچ بچ کر گزر رہے تھے۔

اب اسٹیمر کو صرف مل مل کر رات بھر کے جشنِ آزادی کی کثافتیں دھوئی جا رہی تھیں۔

دولی پر صرف ملے پانی کی بوچھاڑ پڑی تو وہ ہڑبڑا کر جاگی۔ اسٹیمر دھونے والے تھے۔

”ارے تو ابھی آزادی کا جشن ہی منا رہی ہے۔ دنیا اپنے گھروں کو پہنچ گئی۔“ اس نے ہڑبڑا کر ادھر اُدھر ہاتھ مارا۔ بچوں کے کپڑوں اور چیزوں والا بیگ' کھانے کی اشیاء والی پوٹلی' دونوں ساتھ چیزیں کدھر تھیں۔

”میش“ اس کی چیخ گنگا کے آلودہ پانیوں پر تھرتھراتی رہ گئی۔

◆ ◆ ◆

گُم صُم گفتگو

زیب اذکار حسین

لوگوں کو باتوں میں آ دھمکتے

کوئی زیادہ تنگ کرتا تو چرند پرنداں کی بولی بولتے

ہر وقت کا آنا جانا تھا

ملنا جلنا تھا اور لڑنا جھگڑنا تھا

انہیں بس کوئی نہ کوئی بہانہ چاہیے تھا

خود کو اگلواتے رہتے

کبھی کسی کی زبان سے

اور کبھی کسی کے بیان سے

پریشانی میں پے، بے، شین، نون اور رے وغیرہ پیش پیش رہتے

جیم اور چے بھی حتی المقدور اپنے ہم جنسوں کو حوصلہ دیتے رہتے اور لڑائی جھگڑے کی صورت میں پنا بھرپور کردار ادا کرتے اور جہاں مناسب سمجھتے وہاں مخالفین کو چاروں خانے چت کر دیتے۔

جیم اپنے تئیں صلح جوئی اور ے اپنی حد تک خوش کن نتائج کے لیے سرگرداں رہتے۔ اگر الف پر کوئی آنچ آتی تو مدآ سہارا دیتا۔ مدآ اکثر مداوا بھی کرتا اور آرام کرنے کا مشورہ بھی دیتا۔

بے اور تے کو تو باتیں بنانے کا بہانہ ملنا چاہیے تھا، کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیتیں، اکثر رے، زے، سے، ژے ایسے حالات پیدا کر دیتے کہ مذکر اور مونث کی بحث چھڑ جاتی، خوب لڑتے جھگڑتے،

البتہ اس لڑائی میں بھی محبت کی چاشنی اُمڈ اُمڈ پڑتی۔

خوشی کا خ اور عذاب کا اب کبھی خواب بن جاتے اور کبھی نفرت کے نون اور تے کو ہٹا کر فرط بنا دیتا۔

ذرا دیر میں ایک زیر بھاگی بھاگی آتی اور محبت اس کی چاہ میں ٹپک پڑتی۔

یوں فرطِ محبت نون اور تے کو ملا کر نت نئے رنگ پیدا کرتی رہتی۔ اس کے باوجود کوئی کسی کو کسی عمل سے باز رکھ سکتا ہے؟

ایک دوسرے کو برا بھلا کہنے میں ذرا بھی عار محسوس نہ کرتے، جس سے ہمدردی ہوتی اسے کسی نہ کسی طور جتاتے اور جس سے ناراضگی ہوتی اُسے بھی باور کرا دیتے۔

''یہ کرو''

''وہ نہ کرو''

''ہم کیوں کریں؟''

''تو اچھی ہے''

''تو بری ہے''

''تیرا بولنا بُرا لگتا ہے''

''تیری خاموشی کھلتی ہے''

''تو بڑا احمق ہے''

''کل تک تو چنگا بھلا تھا''

''تمہارے سر کی قسم''

''وہ ہمیں بہت اچھے لگتے ہیں، ان کی خاموشی میں بھی نئے اور واؤ شین بے شین کے ساتھ موجود ہیں''

''ان کی بات رہنے دو، ان کا خیال غلط ہے''

''آپ کی ہر بات نرالی ہے''

''وہ تو ایسی ہی ہیں''

''وہ بہت وحشی ہیں''

''نہیں، وہ بہت نیک ہیں''

اپنے ہم جنسوں سے ہمدردی، ناراضگی محبت اور دیگر احساسات کا اظہار کرنے کے بے
لوگوں کی گفتگو میں گھل مل جاتے۔

لوگ یہ سمجھتے کہ وہ اپنے ہم جنسوں سے مخاطب ہیں اور اپنے مسائل پر بحث کر رہے ہیں مگر

وہ

جن کا ایک دوسرے کا ہاں بہت آنا جانا تھا اور ملنا جلنا تھا، اپنا کام کر دکھاتے۔

لوگوں کو کھلونوں کی طرح استعمال کیا جاتا، عورتوں، مردوں، ہیجڑوں باجڑوں اور بچوں و
چوں، غرض ہر ایک ذی روح سے اپنا آپ منواتے۔

ہر ایک کی بات میں در آتے

اور تو اور

فرشتوں درشتوں، پریوں وریوں، جنوں بھوتوں، سنی سنائی اور ان دیکھی مخلوقات بھی ان
کی پہنچ سے دور نہ تھیں۔

عورتیں اپنی باتوں میں ان کا ذکر لے بیٹھتیں

مرد اپنے جھگڑوں میں ان کا سہارا لیتے

بچے اپنے کھیل کود میں ان کو بہلانے لگتے

اور

خواجہ سرا اپنے روز و شب ان ہی کی باتوں میں بتا دیتے

کبھی وہ ناچ گانوں میں اُبھر کر آتے اور کبھی خاموشی میں سمٹ کر آتے

کبھی بے حد سطحی صورت میں نمودار ہوتے، ور کبھی قابلِ احترام اور مقدس موجود ہوتے

عام لوگوں کے خیالوں میں خوب خوب راہ بناتے

ہنسی مذاق میں بھی وہی

رونے دھونے میں بھی وہی

اور

فقیروں کی پکار میں بھی وہی آتے جاتے محسوس ہوتے

عام طور پر پاگل لوگ انہیں محسوس کرتے اور بڑبڑا کر ان سے جھگڑا کرنے لگتے

کوئی کہتا

"باتوں میں لچک کر آتے ہیں

لہجہ تبدیل ہو جاتا ہے"

کوئی کہتا

کیا پھول سے ہم خوشبو مانگیں

اک کانٹا، کیل ہو جاتا ہے"

کبھی کوئی کہتا

"جاؤ، آ جاتے ہو، کبھی رہنے بھی دو اور کبھی بد دعا دے دی تو اپنے محور سے ہٹ جاؤ گے"

اس طرح کی دھمکیوں پر صورت حال تبدیل ہو جاتی

نئی نئی صورتیں سامنے آتیں

باتوں کی نوعیت یکسر مختلف ہو جاتی

کبھی تو لوگوں کی زبان میں لکنت پیدا ہو جاتی اور کبھی ان کی باتوں میں وسعت پیدا ہو جاتی

اور شروع کر دیتے نئی طرح کی گفتگو

"وہ کہہ رہا تھا کہ عام لوگوں میں وہ مرتبہ کیا حاصل کرنا چاہتے ہو؟"

"طبیعت خوشی سے بوجھل ہو جائے گی"

"امارت اپنی غربت پر ذرا سا شرمندہ ہو گی"

"خوش [illegible] گیا وقت [illegible]"

"غریب تجھ کو [illegible] تھی"

جہاں بات [illegible] ہوتی وہاں [illegible] کا حصہ بن جاتی

عادت خواہش کرتی کہ اس سے ہمراہ چل نئے قریوں نہ ہو پاتا، اس کی اپنائیت میں غیریت تھی اور غیریت میں اپنائیت"

"وہ خیال کی بے خیالی کی قائل تھی"

"اس کے ہاں بہت برے، بھلے اور بہت اچھے، ہر طرح کے خام خیال ایک بار راہ پاتے تھے اور دوسری بار راہ گم کرتے تھے"

"سے سادگی اور سجاوٹ سے رکاوٹ ہوتی تھی"

"عجیب بات یہ تھی کہ کوئی بات انوکھی نہ تھی"

"حیرت صرف اس بات پر ہوتی کہ کوئی بات قابل حیرت نہیں ہے، بناوٹ پریشانی کا سبب بنتی، پریشانی بے زاری کا، اور بے زاری ایک نئی چیز کی دریافت کا سبب بن جاتی"

"نئی چیز کا نام اکثر لوگوں کی زبانوں پر اٹک کر رہ جاتا اور وہ جھکنے لگتے"

"ناک ذکر چلو

آرام سے بیٹھو

بیٹھ کر کھاؤ

کھا کر بھاگو"

"بھاگتے چور کی لنگوٹی کیوں؟"

"کھسیانی بلی کھمبا نوچ گئی"

"دیواروں کے کان بھی تھے"

"بولنا ہی ہوتا تھا، سننا تو تھا ہی نہیں"

"ناک میں دم کر دیا ہے"

"بولنا کم کر دیا ہے"

"اپنے منہ میاں مٹھو بنا

منہ سے کھو دو

منہ میں مٹی ہو جاتی"

"جو گرجتے ہیں، وہی برستے ہیں
ایک دن کی آمد، برسوں کی برائی
برسوں کی برائی، ایک دن کی اچھائی"
"بول بول کر گونگے ہو جاؤ
اور
سن سن کر بہرے ہو جاؤ"
"ہاتھی کے دانت کھانے، دکھانے کے الگ الگ نہیں ہیں"
وہ کہتے
اچھی طرح سے دیکھ لو، بری طرح سے سوچ لو
ذرا دیر میں سویر ہوگئی، رات گئی پر بات گئی

حروف منڈلاتی رہی، کسی نے آؤ بھگت کی اور کسی نے جاؤ بھگت کیا، جس نے جاؤ بھگت کیا اسے پلٹ کر سلام کیا اور جس نے "آؤ بھگت کی" اس سے حال بھی نہ پوچھا"

آنا جانا تھا، مت جا، تھا مگر اب خاموشی کی خلیج حائل ہوتی جا رہی تھی، ایسا محسوس ہونے لگا تھا کہ ایک دوسرے سے الگ تھلگ رہنے لگے ہیں، اکثر دونوں کے ہاں سے دور سے کئی کئی دن تک نہ آتیں، الف بھی غائب رہنے لگا، جیم اور پے بھی چپکے ہو رہتے، کوئی کسی کی وکالت نہ کرتا، کوئی کسی کے لیے دل و جان سے پریشان نہ ہوتا، ممکن ہے یہ تنہا ناراضگی ہو یا وقتی غصہ ہو، مگر سچ یہی ہے کہ ہر ایک نے علیحدگی اختیار کی، دوسروں نے اسے یاد نہ کیا

الف سے الگ ہو کر ذات جل گئی تھی،
بعض لوگ کہتے تھے
"موسم میں عجیب و غریب تبدیلی دیکھی گئی ہے
بے رنگ تبدیلی۔
بے صورت تبدیلی۔
قدرت جیسے فطرت سے بے رخی برت رہی ہے۔"

بعض دوسرے لوگ کہتے،

"قدرت بے رُخی نہیں برت رہی ہے، بلکہ فطرت خود سے ہٹ رہی ہے، جو پیش پڑ رہے ہیں،
وہی مُتے کے مثل گریں گے، جب کہ جو زور بر ہیں وہ بصیرت سے محروم ہو کر رہ جائیں گے، یقین یہ ہے کہ
تبدیلی کی صورت نظر میں نہیں ہے"

چند لوگوں کے بقول یہ بے وقت کی تبدیلی تھی۔

وہ کہتے،

"صورت بھی تو نہیں ہے۔

صورت ہوتی تو تکلیف نہ ہوتی غم نے توجہ تو تھی۔

پر عجب مصیبت ہے کہ صورت نہیں ہے۔

اور صورت پر بضد ہے"

بعض لوگ زور دے کر کہتے

"صورت گری کر دیجئے

بے شک یہ صورت پر نہیں، صورت گری پر مُصر ہے۔

تکلیف کیسی؟

گریہ کیوں کر؟

بچنے کی کوشش مت کیجے

یہ تبدیلی نظروں میں کھب گئی ہے"

بعض مرد و زن مُصر تھے کہ ذات بدل گئی۔

ذات بدل کر بے دل ہو گئی۔

سردی سے نخ بستگی رخصت ہو گئی۔

جب کہ گرمی سے گرمیت چلی گئی۔

جب صورت گری کی گئی تو بہت جھڑ میں پھول پتے جنم لینے لگے۔

ہر سے ہر سے شگوفے کروٹیں بدلنے لگے۔

پھولوں کی رنگت میں بھی تبدیلی دیکھی گئی۔

کئی لوگ یہ کہتے سنے گئے کہ چنبیلی کے پھول کی خوشبو نرگسی ہو گئی ہے، جب کہ سورج مکھی نے کنول کے پھول سے دوستی کر رکھی ہے۔

درحقیقت کنول کے پھول کی تکلیف سورج مکھی نے محسوس کر لی تھی جبھی تو وہ محور سے ہٹنے پر مُصر ہے جب کہ دوسری طرف کنول بھی کنول حقیقت سے منہ موڑنے پر کمر بستہ ہے۔

نئی رت کے نئے ہی رنگ ہیں

سبھی دنگ ہیں

یہی وجہ ہے کہ نئی رت خود کو پھیلنے پر صرف کر رہی ہے۔

چند لوگ غصے میں ہیں

چیخ رہے ہیں۔

یہ نئی رت کتنے لوگوں کی زندگیوں سے کھیلے گی۔

کچھ عورتیں رو رہی ہیں

"ہم تو رخصتی کے دن سے رو رہی ہیں۔"

"یہ روز روز کی رتیں کیسی ہیں۔"

"رونے دھونے میں لگے رہو۔"

پٹتے رہو۔

غلط سلط دھندوں میں پھنسے ہیں۔

یہ خشک رتیں چین چھین لیتی ہیں۔

یہی رتیں مقدر سے ملی ہیں؟

یوں دیکھنے میں محسوس نہیں ہوتیں مگر محسوس ہونے میں خود کو سموتی ہیں"

چند مرد چیخ رہے ہیں

"ہمیں جینے دو

روز روز کی تکلیف نے نئی طرح کی زحمت لکھ دی ہے

ہمیں وہم ہے کہ ہمیں مقدر میں کچھ خوشی ملی ہے
کس نے خوشی دی ہے؟

یہ مجھ سے پرے ہے
کس نے خوشی لکھی ہے؟
ہم کہتے ہیں کہ ہمیں کچھ روشنی نہ ملی، مگر خوشی کی کوئی کرن ہی مقدر کی سمت پہنچی، محدود سہی

ہی سہی

پر ملی تو سہی
چند لوگوں کو خوشی میسر ہے، لیکن یہ چھوٹی سی سطح پر ہے۔
نچلی سطح پر کچھ نہیں ہے۔
پہلی دوسری، تیسری اور مزید تیسری سطح پر تو کچھ نہیں ہے
یعنی کہ فقط
عقل ہی سے پلے پڑتی ہے

پھر

دھیرے دھیرے عقل سے دور ہوتی ہے۔"
یہ حکمت کی رنگینی ہے۔

کہ

قدرے سوچ رکھتی ہے
پرے سے پرے۔ تمہیں کچھ نہیں ہے
تم ٹھیک ہو؟
تم ترقی کی منزل طے کر رہے ہو۔
فکر مت کرو!

یہ سوچ لے کر چلو گے؟
وہ ذوقی نہ ہو

تو خود ہی سوچو!

خوشی محسوس کرے؟

کس قدر شکستہ سوچ ہے۔

کس قدر دُکھ دیتی ہے۔

کس قدر رنج دیتی ہے۔

یہ سوچ کیسی ہے؟

سوچ!

سوئے کہ روئے؟

سوچ خود ہی نہ روئے۔

تو کہو

خوشی محسوس کرے؟

کیسے کہ پھولو، پھلو

دوڑتے رہو

مڑ کر نہ دیکھو

سوچ منہ سے کچھ کہے گی؟

سوچ ذہن سے کیسے جنم لے؟

کیوں کر کروٹ لے؟

شرمندگی محسوس نہیں ہوتی؟

مطمئن ہو؟

کس نقطے پہ مطمئن ہو؟

کس نقطہ پہ خوش ہو؟

کس شے نے خوشی دی ہے؟

نئی رت سے خوش ہو؟

یہ رُت تو ہر شے سے رنگ چھین رہی ہے
یہ رُت کس کو مسرت دے رہی ہے؟
یہ رُت نئی نہیں ہے
قدیم ہے
شکستہ ہے
شکست خوردہ ہے
یہ موسم مُردہ ہے
مُردنی سی چھائی ہے
جس طرف دیکھو
خوف ہے
شرمندگی ہے
دُکھ ہے
رنج ہے
حد تو یہ ہے
کہ
تمہیں موسم کی موت سے دکھ محسوس نہ ہو
نہ ہو
مگر
خوشی نس نس میں رچی چلے
کس قدر خوف کی منزل ہے
سردی و گرمی سے کیسے تپو گے؟
کیوں کر تپو گے؟
جسم و روح جھلس کر رہیں گے۔

یہ موسم تو جسم کے کمزور ہیں گے
میرے نزدیک کوئی شے مسئلہ ہو گی تو؟

یوں نہ دو

یوں نہ سو

خود کو بچو

خود کو نہ کھو...

تنے سے تنگ ہوئے

دل میں درد ہے

چہرہ زرد ہے

نظریں ہیں کمزور

کیسے بجھے مور

ذہن میں عکس ہے مدھم مدھم

ہر شے نقش ہے مدھم مدھم

مٹی مٹی سی روش ہے

جس میں

شور ہے، رقص ہے مدھم مدھم

نے، تے، ثے، جیم، بے، پے، ح، خ، دو مگر سہم کر رہ گئے۔

موسم ورق ہے؟

وہ کہاں گئے؟

سو گئے؟

کہیں کھو گئے

فرق ہے

صفر سے شروع کریں؟

یہ موسم جسم میں کیوں ہے؟

کوئی بوڑھا بوڑھیا نہیں آیا۔ برداشت نہیں ہو سکا کہ ایک نہایت مہذب بیچ دھج کے اعتبار سے خوش لباسی اور شکل کی حد تک ڈرائیور سے معروف پیکار ہے آگے بڑھیں "فرمایئے آپ کو کس سے ملنا ہے؟" "جی وہ آپ کے کوئی عزیز ہوتے ہیں جن کی ایک پاگل سی بیگم بھی ہیں"۔ اتفاق یہ ہوا کہ بیگم جہاں آراء کی پشت پر ہی آ کھڑی ہوئی تھیں۔ جھپٹ پڑیں۔ "پاگل تو تم ہو جو ہم کو اس گری میں سڑک پر نکال کر بیٹھا لینا چاہتی ہو۔" آناً فاناً میں چند تیز تیز جملوں کا مکالمہ شروع ہوا۔ چند ہی جملوں کے بعد خاتون نے ہتھیار ڈال دیے۔ "میں آپ سے بات کرنا ہی نہیں چاہتی وہ کہاں ہیں انکل"۔ یہ کہتے کہتے جہاں آراء کی طرف دیکھا "اندر ہیں آپ اندر آ جائیں یہاں سے تو پاس پڑوس آوازیں جائیں گی" اندر آ گئیں اب انکل سے مذاکرات شروع ہوئے۔ جہاں آراء کا خیال تھا کہ اب مزید چیخ پکار سے واسطہ پڑے گا۔ مگر انکل اٹھ کر سامنے آئے اپنی فرنچ کٹ سفید داڑھی پر ہاتھ پھیرا چشمہ آنکھوں پر درست طریقے سے جمایا۔ خاتون نے ادب سے سلام کیا۔ "جیتی رہو"۔ اب مذاکرات کا آغاز ہوا۔ "وہ کہنے لگا بیٹی میں ایک مہینہ سے کوشش میں ہوں کہ میری حیثیت کے مطابق کوئی معقول جگہ ملے تو تمہارا کرہ خالی کر دوں"۔ "آپ جس کرائے میں لینا چاہتے ہیں اس میں تو آپ کو جگہ ملنے سے رہی۔" "اب دیکھو شاید مل ہی جائے۔" "کب تک آپ کو پتہ ہے کہ اگلے ہفتے میری فلائٹ ہے میں اب یہ کام کروا کر ہی جاؤں گی۔ آخر دوسرے لوگ بھی خالی کر رہے ہیں۔" "تو اب میں کیا سڑک پر بیٹھ جاؤں؟ فوراً اپنی بیگم کو لے کر چلو بھر چل کر ابھی خالی کیے دیتے ہیں۔ سڑک پر بیٹھے جاتے ہیں"۔ "تو میں کب کہہ رہی ہوں۔ آپ سینئر سٹیزن ہیں ہم پر آپ کا احترام لازم ہے۔" "جہاں تم رہتی ہو وہاں لازم ہوگا یہاں تو ہم دیکھ رہے ہیں کہ تم ان کو سر بھرا نکالنے پر اصرار کر رہی ہو" شاہی بیچ میں بول پڑیں۔ "سر بھرا تو نہیں نکال رہی میں تو ان سے کہہ رہی ہوں کہ جیسے وہاں سینئر سٹیزن اولڈ ہوم میں جا کر آرام سے رہتے ہیں۔ یہ بھی رہ سکتے ہیں وہاں تو لوگ اچھا نہیں سمجھتے کہ بڑے بوڑھے گھروں میں پڑے رہیں" یہ کہتے کہتے اس نے ان کو بھی معترض نظروں سے دیکھا۔ "یہ بتائیں آپ ان کو کیوں نہیں رکھ لیتی۔" غضبناک نظروں سے خاتون کو دیکھتی ہوئی شاہی اپنے کمرے میں جا کر بیٹھ گئیں رشید میاں نے چند لمحے تک خاموش رہنے کے بعد اپنی بیگم کو اشارہ کیا۔ اور بولے "یہ لڑکی ٹھیک ہی کہتی ہے چھوٹی بیگم تمہارے ساتھ چلتے ہیں۔ تم مطمئن رہو۔

وہ گھڑی زندہ ہے
آنکھوں کے سامنے مرے گی

مر رہی ہے
وہ...... جیسے لمحے بس مرنے کو ہے
وہ...... فقط...... لمحے ہے...... گھڑی میں...... گی
رڑز...... سش رے کھے

رہ میں روئے کون
کہیں ہے کوئی، کوئی کہیں ہے
یہیں ہے کوئی، کوئی یہیں ہے
نہیں ہے سکر، کہ غور کرلو
وہ "زندہ" نہیں ہے
"نہیں نہیں" ہے
یہ شور کیوں کر ہے؟
کس لیے ہے؟
یہ گھڑی گئی ہے
کہ
مر گئی ہے
گھڑی مری ہے
کہ
گھر گئی ہے
نئی گھڑی ہے
گھڑی نئی ہے، معمولی رقم ہے
فقط نصف ورق ہے۔

◆◆◆

فریدوں جنگل والا

ڈاکٹر انیق احمد

(1)

فریدوں جنگل والا یا جسے پیار سے فریڈی کہتے تھے ایک نہایت خوش شکل، مدھر آواز والا وقت ساز آدمی تھا، جو جائز اور ناجائز کی کوئی زیادہ پروا نہیں کرتا تھا، اور اسی وجہ سے نہ صرف اس نے اپنے لئے ایک آرام دہ گوشہ بنالیا تھا بلکہ اپنی ساری برادری میں معتبر اور احسان مند بھی مانا جاتا تھا۔ جب وہ پینسٹھ برس کی عمر میں مرا تو اس سفید بالوں والے بزرگ کو یہ نادر امتیاز ملا کہ اس کا نام زرتشتی کیلنڈر کے عظیم مرد اور عورتوں کی مقامی فہرست میں شامل کیا گیا۔

پارسیوں میں تمام اہم رسومات، جیسے کہ تھینکس گیونگ اور لوگوں کی برسیوں پر، گزرے ہوئے بزرگوں کے نام بہت عقیدت سے لئے جاتے ہیں۔ ان میں شامل تھے جنہوں نے پارسی برادری کے ہندوستان آنے کے بعد خدمت کی۔ فریدوں جنگل والا کا نام بھی ان ہی اہم رسومات کے دوران بولا جاتا تھا۔ چاہے یہ تقاریب پنجاب میں ہوتیں یا سندھ میں۔ یہ اس بات کا کھلا ثبوت تھا کہ اس نام بنانے کے پیچھے ایک دل فریب بدمعاش تھی۔

اپنی کامیاب ادھیڑ عمری کے زمانے میں فریدوں جنگل والا اپنی پرانی یادوں کو دہرانے پر مائل تھا۔ بانس کی پشت والی کرسی میں ڈوب کر اور ٹانگوں کو اس کرسی کے بازوؤں پر دراز کر کے وہ نوجوانوں سے باتوں میں مشغول ہو جاتا جو اس کے پیروں کے پاس بیٹھے ہوتے۔

''میرے پیارے بچو جانتے ہو اس دنیا میں کونسی چیز سب سے قیمتی ہے؟''

''ناناناں'' اپنے مشفق ہاتھ کو اوپر اٹھاتے ہوئے وہ سوالوں کے سیلاب کو تھام دینے کے انداز

میں بتا ''تمہیں یہ شکر نہیں، پیسے نہیں، بلکہ ماں کا پیار بھی نہیں۔''

اس کے ساتھ بچے اور دیگر کمسن مہمان پھٹی پھٹی آنکھوں اور انہماک سے اس کی طرف متوجہ ہو جاتے۔ ''دنیا میں سب سے میٹھی چیز تمہاری ضرورت یا مطلب ہے۔ ہاں سوچو اس بارے میں تمہارا اپنا مطلب۔ سرچشمہ تمہاری چاہتوں کا' تمہاری فلاح کا' تمہاری آسودگی کا۔''

جیسے جیسے وہ بولتا جاتا مطلب اور چاہت کے درمیان تمیز جاتی رہتی اور ان دونوں کے معنی اس طرح پھیل کے وسیع ہو جاتے کہ وہ نئے دائروں کا گھیراؤ کر لیتے اور نوجوانوں کے ذہنوں میں اس کے خیال کا سیلاب کر دیتے۔

''مطلب دھونیے کو چاپلوس بنا دیتی ہے۔ ظالم کو رحم دلی کی طرف مائل کر دیتی ہے۔ اس کو اتفاقات کہو یا ذاتی دلچسپی۔ جو کچھ بھی کہو یہ تمہارا مطلب ہی ہے۔ دنیا میں جو کچھ بھلا ہوتا ہے وہ تمہاری غرض کو پورا کرنے سے ہی ہوتا ہے۔ بتاؤ تم اس شخص کو کیسے برداشت کرتے ہو کہ جس کی آنکھ میں تم تھوکنا چاہو؟

کیسے ایک طاقتور ''میں'' مغلوب ہو جاتی ہے؟ وہ آدمی میں حیوانی انا۔ مطلب میں بتاتا ہوں تمہیں' یہ تمہیں اپنے دشمن سے ایسی محبت میں مبتلا کر دے گی جیسے کہ وہ تمہارا بھائی ہو۔''

بلی ہر لفظ کو نگل رہا تھا۔ ایک ناتجربہ کار' پانچ بالوں والی مونچھ کا نوخیز' جو اپنے باپ کی ہر بات کو پیغمبر رتشت سے زیادہ مانتا تھا۔ تمام نوجوانوں کا مزہ ان موقعوں پر دوبالا ہو جاتا تھا جب عورتیں نہ ہوتیں اور فریدوں کی گفتگو ان کے گھیراؤ سے باہر ہوتی۔ ایسے موقعوں پر فریڈی اپنے بے باک ہو جانے کا اور بھی جادو جگا دیتا۔ ایک شام جب عورتیں شام کے کھانے کی تیاری میں تھیں اس نے رازداری سے کہا.....

''ہاں میں نے اپنے وقت میں سب کچھ کیا سب لوگوں کے ساتھ۔ پشاور کا وہ خرد دماغ کتی کا تخم کرنل ولیم۔ میں نے اس کے آگے پیچھے ایسا پھرا۔ ایسا جھک جھک کے سلام کیا کہ میرے پاؤں اکڑ گئے۔ ایسا مکھن اور جام میں نے اس کو لگایا کہ وہ میرے ہاتھ سے کھانے لگا۔ ایک سال کے اندر اندر میں پشاور اور افغانستان کے بیچ سارے تجارتی سامان کے معاملات طے کر رہا تھا۔

جب تمہارے پاس وسائل ہوں تو بھلائی کی کوئی حد نہیں رہتی۔ میں نے ایک یتیم دا۔

اور ایک ہسپتال کی تعمیر کے لئے پیسے دیئے۔ میں نے ایک پانی کا پمپ کھدوایا اور اس پر اپنے دوست چارلس پی ایلن کے نام کا کتبہ بھی لگوایا۔ وہ حال ہی میں ویلز سے آیا تھا۔ اور سول سروس میں ایک چھوٹی سی جگہ ملازم تھا۔ اس کی ملازمت میرے بزنس کے لئے بہت اہم تھی۔ وہ ایک پکا صاحب تھا۔ گرمی اس کی برداشت سے باہر تھی۔ لیکن وہ اپنی میم صاحب سے بہتر تھا۔ میم صاحب کی جلد تو گرمی دانوں سے بھری تھی اور وہ بے چاری نحیف سی روح اپنے آپ کو بجلی کے پنکھے کے نیچے پکایے ہوئے تھی۔

ایک دن ایلن نے میرے سامنے اس بات کا اقرار کیا کہ rex کام نہیں کرتا۔ ''گرمی بہت ہے'' وہ بولا۔ کیوں کہ وہ حرامزادہ مجھ سے کام نکلوانا چاہتا تھا میں نے اس کی مدد کی۔ پہلے تو میں نے اس کی بیوی کا سامان لپیٹ کے اس کو پہاڑوں کی سیر کے لئے بھیج دیا' پھر ایلن کے لئے چنچل ناچنے والی لڑکیوں اور ڈمپل سکوچ کا انتظام کیا۔ بہت جلد اس کی تمام اذیت ناک علامتیں رفع دفع ہوگئیں۔''

''ہاں جی بھلائی کرنے کی کوئی انتہا نہیں رہتی۔'' یہ بات کر کے اس گرگ دانا نے آنکھ ماری۔ فریدوں اپنی زبان میں بات کرتے کرتے بیچ میں انگریزی جڑ دیتا۔

''آہ میرے پیارے معصوم' وہ بولتا جاتا' میں نے کبھی عزت اور انا کو اپنے رستے میں آنے نہیں دیا۔ میرا کیا ہوتا اگر میں اپنی عزت کو نازک پھول بنا کر اس پر چوکیدار ہوتا؟ میں ہمیشہ اپنے مطلب کی ہدایت پر چلا۔ یہ انسان کو لچک دار' نرم اور منکسر بنا دیتی ہے۔ کمزور ہی دنیا کے وارث ہوں گے' عیسیٰ کہتے ہیں۔ وہ یہ بڑی بات کہہ گئے ہیں۔ اور اس بات میں بھی بہت گہرائی ہے جس شخص نے یہ کہا کہ 'جھک جاؤ نسیم کے ساتھ اور مڑ جاؤ ہوا کے ساتھ'' وہ یقین کے ساتھ اس غلط حوالوں کو تقریری انداز میں پیش کرتا۔

''اس دنیا میں ایک لاکھ چوبیس ہزار پارسی ہوں گے۔ لیکن پھر بھی ہماری اپنی شناخت ہے۔ تیرہ سو سال پہلے جب عربوں نے فارس پر چڑھائی کی اور دھکے دے کر ہم کو وہاں سے نکالا تو ہمارے بہت تھوڑے سے آباؤ ہندوستان میں ہماری مقدس آگ کو لے کر پہنچے۔ یہاں ان کو راجہ یا دیوراتا نے پناہ دی مگر اس شرط پر کہ گائے کا گوشت نہیں کھائیں گے' بے کمائے ہوئے چمڑے کے چپل نہیں پہنیں گے اور مفلوک الحال عوام کا مذہب نہیں بدلیں گے۔ ہمارے آباؤ اجداد اور راجہ کی مرضی

کے آگے جھکنے پر، اپنے آپ کو بے وقار نہیں سمجھتے تھے۔ اسی لئے آج تک کسی غیر کو ہمارے مذہب میں داخل ہونے کی اجازت نہیں یا شادیاں باہر ہوں۔

میں نے دوست بنائے ہیں اور میں ان کو بہت پیار کرتا ہوں۔ جس کو بظاہر ذاتی مفاد کہا جانا چاہیے لیکن میرے دوست میرے لیے سب سے زیادہ پیارے مستقل اور پرخلوص تھے۔ جن کو آج میں عزیز رکھتا ہوں۔"

وہ رکا اور سرد آہ بھرنے کے بعد نجانے کس حساب سے یک دم کہنے لگا۔ "اب تمہاری دادی سکون ہو اس کے چھوٹے سے لڑاکے دل کو تم کو معلوم نہیں ہے کتنی مشکل تھی کتنے پاپڑ بیلنے پڑے مجھے وہ مجھ سے ہر وقت اچھا برتاؤ چاہتی تھی۔ میں نے ہمیشہ اس کے ساتھ ایسا ہی کیا تاکہ گھر میں سکون ہو۔ اگر ایسا نہ کرتا تو وہ تم سب کو اس مکان سے اور گھر سے فارغ کر چکی ہوتی۔

"اچھا۔ تم کو اپنے "مطلب" کا خیال کرنا چاہیے اور خدا تمہارا خیال کرے گا۔"

اس کا بیٹا بیچارہ اس قدر معقول اور گھمنڈ کے بغیر تھا کہ اس کے سننے والے یہ محسوس کر رہے تھے کہ یہ لہام اس ہی کی خوش نصیبی ہے۔ وہ سب اس طویل earthle تقریر پر چہنے لگے اور فریدوں (اس وقت اس کی بیوی نے بھی اس کو فریڈی کہنا چھوڑ دیا تھا) ان کی گہری نسبت کو اہمیت دینے لگا۔

"اور اگر میں پوچھوں سورج کہاں سے نکلتا ہے؟"

"تمہیں مشرق سے نہیں ہمارے لئے یہ انگریز کے جوتوں سے ابھرتا اور غروب ہوتا ہے۔ وہ ہمارے فرمارواہیں! تم لوگوں کا کیا خیال ہے ہم کہاں ہوتے اگر ہم ان کو مسکا نہ لگاتے۔ نوابوں، راجاؤں اور شہزادگان کے بعد ہم ہی سلطنت برطانیہ کے خوشامدی ہیں خیال رہے یہ الفاظ نہیں ہیں۔ یہ وہ دل فریب شرطیں ہیں جو ہمارے مطلبوں کے لئے ہیں تاکہ ہم زندہ رہ سکیں اور آسودگی کے ساتھ ترقی کر سکیں۔ یہ نہ ہوتیں تو پارسی کہاں ہوتے؟ گٹروں کو اچھوتوں کے ساتھ صاف کر رہے ہوتے چٹکی بھر نسوار کے برابر جس کو ہندوستان کی ناک اگر چھینک مارے تو بخارات کی طرح پھیلا سکتی ہے۔ یقیناً ہم نے اپنے مطلبوں کی حفاظت سے طاقت پکڑی ہے۔ اور اہمزدا کے عظیم عالمی منصوبے کے لیے طاقت۔ یہ ایک گہرا روحانی صول جو کائنات کو چلاتا ہے آشا کا رشتہ۔"

کیسے وہ اس کے دیوانے ہوئے جاتے تھے۔ چمکتے چہرے، منہ کھلے۔ وہ صدق دلی سے

اپنے ادھیڑ عمر گرو کی فصاحت اور مشوروں کو جذب کر رہے تھے لیکن باوجود اس کی ساری دانش' ساری چرب زبانی کے ایک نصیحت پر وہ خود بھی کبھی غالب نہ ہو سکا۔

فریدوں جنگل والا' اختصار سے فریڈی انیسوی صدی کے آخر میں اپنی سیاست کے لیے نکلا۔

تیئیس سالہ مضبوط اور مہم جُو کو اپنے آبائی گاؤں' جو وسطی ہندوستان کے جنگلات میں چھپا تھا' کوئی مستقبل نظر نہیں آتا تھا۔ اس وقت اس نے طے کیا کہ وہ اپنی قسمت کو پنجاب کے مقدس مرغزاروں میں تلاش کرے گا۔ اہورامازدا کی پیدا کردہ سولہ زمینوں میں سے جن کا ذکر چار ہزار سالہ پرانی وین ڈی ڈاڈ میں ہے سیپتا سندھوا ایک زمین ہے جو آج کا سندھ اور پنجاب ہیں۔

اپنے سامان کو بیل گاڑی پر چڑھا کر' جس میں اس کی بیوہ ساس' جو اس سے گیارہ سال بڑی تھی' حاملہ بیوی جو اس سے چھ سال چھوٹی تھی اور اس کی نوزائیدہ بچی ہوشکسی شامل تھے وہ شمال کی جانب چل نکلا۔

بیل گاڑی فقط ایک لکڑی کا پندرہ فٹ لمبا اور دس فٹ چوڑا پھٹ تھا جس کے نیچے پہیے لگے تھے۔ اس پھٹے کا تقریباً دوتہائی حصہ بانس اور پٹ سن کے ڈھانچے کا بنا تھا جس میں اس کے گھر والے رہتے اور سوتے تھے گاڑی کے پچھلے حصے میں سامان ڈھیر تھا۔

بیل سڑک کے کنارے کنارے چلتے جاتے اور ان کو رستہ پر رکھنے کی بہت تھوڑی ضرورت پڑتی۔ عموماً وہ دن کو قصبوں میں گزارتے اور رات کو سفر کرتے۔ چوپائے سڑک پر گھنٹوں گھنٹی چلتے جاتے اور سارے گھر والے صبح تک گہری نیند سوتے رہتے۔

لمبے سفر میں چھوٹی موٹی مشکلات کے ساتھ ساتھ' فریڈی نے جلد محسوس کیا کہ اس کو دو بڑی مشکلیں اور بھی ہیں۔ ایک تو اس کا اکھڑ مزاج ثابت قدم مرغ تھا اور دوسرے اس کی آرام طلب ساس کی تندی۔

اس خیال سے کہ تازہ انڈے ہر روز ملیں گے فریڈی کی بیوی پٹلی نے مرغیوں کا ٹوکرا گاڑی کی کنیاپر بلند کر رکھا تھا۔ بانس کے اس ٹوکرے میں تین لٹکے پیٹ والی فربہ مرغیاں اور ایک باغی مرغ تھا۔ فریڈی کے جانوروں پر اعتراضات کو مسترد کر دیا گیا۔

فریڈی اپنی بیوی کو تین اصولوں کے تحت نرمی سے مغلوب اور مکمل قابو میں رکھتا تھا۔ اگر وہ کچھ کر دیتی یا کچھ ایسا کرنے کو تیار ہوتی جسے فریڈی ناقابلِ برداشت اور آفت سمجھتا تو وہ ایک سخت رویہ اختیار کرتا جو غیر متزلزل اور ثابت قدم ہوتا۔ بگلی ایسے موقعوں کو خوب پہچانتی اور اس کے فیصلوں کی عزت کرتی۔ اگر وہ کچھ ایسا کرتی یا کر گزرنے کی تیاری کرتی جو احمقانہ اور فضول خرچی کا باعث ہوتا لیکن نقصان نہ دیتا تو وہ اپنے اعتراضات پیش تو کرتا مگر فوراً ہی مذاق مذاق میں اس کو اجازت بھی دے دیتا۔ باقی سب معاملات میں بگلی کو کھلی چھٹی تھی۔

اس نے مرغیوں کے رکھنے کے فیصلے کو دوسرے زمرے میں رکھا اور ایک ہلکے سے اعتراض کے بعد خوشی سے مان لیا۔

بگلی کو مرغا دل سے پسند تھا۔ یہ حسین لمبی ٹانگوں والا پرندہ جس کی شاہانہ لال کلغی اور اونچی چھلے دار دُم تھی' گاڑی کے پیچھے باقی مرغیوں کے ساتھ رہنا پسند نہ کرتا تھا۔ صبح سویرے وہ تمام گھر والوں کو اپنی تند اور اذیت ناک بانگ سے اٹھا دیتا۔ اس کی اذان اس وقت تک چلتی رہتی جب تک بگلی اٹھ کر اس کو ٹوکرے میں سے باہر نہ نکال دیتی۔ اس وقت وہ، پنے رنگ برنگے پر پھڑ پھڑاتا' اپنے حرم کی دل جوئی کرتا' اور تیزی سے بھاگتا ہوا گاڑی کے سامنے آ جاتا۔ وہ اکثر اکڑ کے سارا دن اس پتلے ٹکڑے کے بنے پر پھرتا جس کو گز کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ وہ سپاہی بن کر اپنی دل پسند دائیں طرف والی بلی پر گھڑا رہتا۔ بھیڑ دار چوراہوں پر وہ اپنے گہرے نیلے' بادامی سرخ اور ہلکے سبزی مائل پروں کو چونچ سے سنوارتا تھا اور دیکھنے والوں کے لطف کے لیے پورے زور سے کلکاریاں مارتا۔ بگلی نے اس کو کھانے اور روٹی کے ٹکڑے دے دے کر بگاڑ رکھا تھا۔

گو سفر کے شروع شروع میں مرغا گھبراہٹ سے ہیجانی کیفیت میں مبتلا رہا مگر کچھ ہی دنوں میں اس کو سفر کا چسکا پڑ گیا۔

دھول بھری سڑک پر اکتا دینے والی چوں چوں کی تال پر بڑھتا ہوا سفر اس کو نہال کر دیتا۔ ہر دھکا یا تکلیف دہ جھٹکا اس کے ننھے سے حساس اور مسرور دل کو بے تاب کر دیتا۔ وہ گاڑی کے احاطے کو کبھی چھوڑ کے نہ جاتا۔ کبھی کبھار خطرے کو مول لینے کی آرزو میں جکڑے ہوئے وہ پروں کو پھڑ پھڑاتا ہوا بیلوں کے پار چلا جاتا اور اپنے شعبدہ بازی انگ میں' اپنی کالی لمبی ٹانگوں کو کارگری کے

ساتھ سینگوں پر آویزاں کرکے مشغل منور ہو جاتا۔

نتیجتاً فریڈی اس کو "شو" کہہ کر اپنے احاطے میں واپس بلا لیتا۔ فریڈی کے مرغے کے ساتھ مشکلات سفر کے دو ہفتوں کے بعد ہی شروع ہو گئیں تھیں۔

فریڈی نے پہلے ہی سے ان رکاوٹوں کو دور کرنے کی ایسی ترکیبیں نکال لی تھیں جو اس کے معاملات محبت میں حائل ہو سکتیں تھیں۔ ہر دوسری شام راستے میں دل فریب منظر کا بہانہ بناتے ہوئے اور نہر کے کنارے کی خوبصورتی یا سرسوں کے کھیت پر چلتی ہوئی ہوا کی تعریف کرتے ہوئے وہ اپنی ساس کو اجاڑ جنگل کی طرف دھکیل دیتا۔ جر بانو اپنے روکھے انداز کو بمشکل چھپاتے ہوئے اس چٹائی پر دراز ہو جاتی جو اس کا داماد بچھا دیتا۔ پھر وہ اس کے ساتھ بیٹھ کر منظر کے قدرتی نشانات کی طرف اشارہ کرتا' یا وہ قدرتی منظر کے پُرسکون ہونے پر اپنی رائے کا اظہار کرتا۔ کچھ لمحوں بعد اپنی ساس کے واضح ہوتے ہوئے لال چہرے کو دیکھتے ہوئے وہ کوئی پھسپھسا سا بہانہ کرکے اس کو منظر کشی کے لیے اکیلا چھوڑ جاتا۔ پھر فریڈی بھاگ کر گاڑی تک پہنچتا' پاس کے پردے گرا کر اپنی بے تاب بیوی کی باہوں میں سمٹ جاتا۔

ایک یادگار شام مرغا گاڑی کی کنیا میں در آیا۔ اپنے منہ کو ایک طرف موڑ کر وہ فریڈی کی حیرت ناک زور آوری کو دلچسپی سے دیکھنے لگا۔ پھر مزاح خیز انداز سے' وقت کا فائدہ ہوشیاری سے اٹھاتے ہوئے' خفیف سی غل دار پھڑ پھڑاہٹ سے' یکا یک کود کر فریڈی کے کندھے پر براجمان ہو گیا۔ فریڈی کے لیے اس وقت کوئی چیز مخل انداز نہیں ہو سکتی تھی۔ اپنے ہیجان میں اور اپنی بیوی کی بے خود انگلیوں کے دباؤ کے بارے میں زیرِ شعور ڈوبے ہوئے فریڈی نے مرغے کو تا حیات یاد رہ جانے والے ہچکولوں کا لطف دیا۔ آنکھوں میں چمک اور اپنا توازن قائم رکھنے کے لیے مرغا پروں کو کھول کر اپنے ہلتے ہوئے چکس پر ایسے توازن رکھے ہوئے تھا جیسے ایک تجربہ کار روڈیو رائڈر ہو۔

فریڈی جب رچھائی ہوئی مدہوشی میں حمیدہ ہوا اور اعصاب کے گھونگریالے چھلے نقاہت سے کھل گئے۔ اس وقت مرغے نے اپنی دُم اور گردن کو کھڑا کرکے بانگ دی   ککڑوں کڑوں۔

فریڈی اس طرح سے اچھلا کہ جیسے کسی نے اس کے کانوں کے پاس ایٹم بم پھاڑ دیا ہو۔ وہ ایک دم کھڑا ہو گیا اور حیران ملی نے چیختے ہوئے خوف زدہ مرغ کو پردوں کے بیچ میں سے جھٹکے

ہوئے بمشکل دیکھا۔

بلی چنتے چنتے دوہری ہو گئی۔ یہ ایک ایسا نادر واقعہ تھا کہ فریڈی اپنے قاتلانہ غصے پر قابو پاتے ہوئے کھسیانی ہنسی ہنستے ہوئے اس کے پاؤں کے پاس بیٹھ گیا۔

فریڈی نے احتیاط کرتے ہوئے کنیا کے پردوں کو اچھی طرح باندھا اور اگلی چند بار سب کچھ ٹھیک رہا۔ چوں کہ مرغ لطف کے پیالے کا مزہ چکھ چکا تھا وہ ایک اور چسکی کا مشتاق تھا۔

کچھ دن بعد مرغے نے دیکھا کہ کنیا کے پچھلے حصے میں پلاس میں شگاف ہے۔ اپنی گردن کو اس میں سے گزارتے ہوئے اس نے دیکھا کہ گدے پر ہنگامہ برپا ہے۔ اس کی چھوٹی سی آنکھیں روشن ہو گئیں اور اس کی کلغی اکڑ گئی۔ وہ اپنی عیار عقل کو استعمال کرتے ہوئے بروقت خاموشی سے کنیا میں در آیا اور آخری تیس سیکنڈوں میں اپنے پروں کو تھرتھراتے ہوئے کامیاب بدمستی میں لپٹا رہا۔

اس بار فریڈی کو اپنی ننگی پیٹھ کے بارے میں تھوڑی سی ہوش تھی لیکن تھرکتی ہوئی سواری اور بھلا دینے والے مزے کے آگے وہ کچھ بھی نہ کر سکا۔

جب اس کا جسم کھنچی چوپی کی طرح پُرسکون اور بے یار و مددگار ہو گیا اس وقت مرغے نے اس کے کان میں بانگ دی۔ اگر بلی اسے نہ روکتی تو اس نے پرندے کی گردن وہیں اور اسی وقت مروڑ دینی تھی۔

جب یہ ڈرامہ اگلے ہفتے پھر دوہرایا گیا' فریڈی جانتا تھا کہ کچھ کرنا پڑے گا اور جلد ہی اپنی بیوی سے خوف زدہ وہ سوقعے کا انتظار کرنے لگا جو اس کو پاڈی کے بھینسے کی صورت میں ملا اور قریباً اس کی ساس کا خون کر گیا۔

صبح کے وقت وہ ایک گاؤں کے نواح میں جا رکے۔ جر بانو رفع حاجت کے لیے مکئی کے کھیت میں مشکل کے ساتھ مٹی کا پیالہ اٹھائے چلی جا رہی تھی جس میں دھونے کا پانی بھرا تھا کہ یکا یک بھس کے ڈھیر کے پیچھے سے ایک بھینسا نمودار ہوا۔ وہ ساکت کھڑا رہا اس کا سیاہ سر اور لال آنکھیں جر بانو کو مکئی کے وسیع سبزہ زار میں دیکھ رہی تھیں۔

جر بانو گھٹنوں تک بڑی گھاس میں مفلوج ہو کر رہ گئی۔ دیسی بھینس عام طور پر بہت سیدھا سادھا ہوتا ہے لیکن یہ بہت کمینہ تھا۔ وہ ایسے بتاتی تھی کہ بھینسے کا سرکش سر ایک طرف کو مڑا ہوا تھا اور

اس کی منتظر آنکھیں بھول تھیں۔ اپنے گھٹنوں کو دھیان سے خم دیتے ہوئے جر بانو نے ڈنٹھلوں میں چھپنے کی کوشش کی۔ لیکن بھینسے نے اپنے سر کو نیچے ڈال کر اس کی طرف دھاوا بول دیا۔

"مدد" جر بانو چیخی۔ پیالہ ہاتھ سے جا گرا۔ اپنی ساڑھی کے پیچھے لپٹنے کو ایک ہاتھ سے پکڑ کو وہ گاڑی کی طرف بھاگی۔

"ایک طرف کو ہو جاؤ"		"اپنے رخ کو بدلو"

اپنے دونوں ہاتھوں کو ہلا ہلا کر فریڈی چیخنے لگا۔

جر بانو بھینسے کے آگے سیدھی لائین میں تیزی سے بھاگی چلی جا رہی تھی۔

"اس طرف بھاگو		پرے بھاگو" فریڈی چلاتے ہوئے اپنے بازو مشرق اور مغرب کی طرف ہلاتا ہوا اس کی طرف دوڑا۔

اسی وقت مکئی کی فصل میں سے ایک آدمی نمودار ہوا اور دور سے گرجنے لگا' اپنی قمیص کو ہلاتے ہوئے اس نے بھینسے کی توجہ کو اپنی طرف مبذول کروایا اور اس کی بھگدڑ کو روک دیا چوں کہ وہ بھینسے کا مالک تھا اس لیے اس نے جانور کو جلد رام کر لیا۔

بدحواس اور ابتر حال جر بانو سسکیاں لیتی ہوئی فریڈی کے بازوؤں سے لپٹ گئی۔

بلی فریڈی کی بہادری پر خوش اور ممنون تھی کیوں کہ کہ اس نے آگے لپک کر اس کی ماں کی مدد کی۔ اس کے جذبات کا موقعہ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے فریڈوں نے مرغے کو خارج کرنے کا معاملہ احتیاط سے پیش کیا۔

"خدا نے ہمیں آج بہت بڑی آفت سے بچایا ہے" اس نے رات کے کھانے پر اعلان کیا۔ "ہم اس کے ہزاروں نہیں لاکھوں دفعہ شکر گزار ہیں کہ اس کے کرم سے خون خرابا رفع دفع ہو گیا۔ جیسے ہی ہم آتش مندر کے نزدیک سکونت اختیار کریں گے میں اپنے گھر میں ایک تھینکس گیونگ کا جشن کروں گا۔ چھ سو جوڑے مقدس پھل روٹی اور مٹھائی پر دعا کرواؤں گا اور سو فقیروں میں بانٹوں گا مگر اس کے لیے شاید دیر ہو چکی ہے۔ ہمیں یہ سمجھایا گیا ہے کہ زمین خون کی پیاسی ہے۔ میں مرغ ا ذبح کرنا چاہتا ہوں۔"

بلی نے سانس لی اور زرد ہو گئی۔ جیں۔ "تم مرغیوں میں سے ایک کو ذبح کیوں نہیں ا

لیجیے اس کی بجائے؟" اس نے التجا کی۔

"میں ڈرتا ہوں کہ یہ قربانی صرف مرغا ہی دے سکتا ہے۔ فریڈی نے اپنا جھکا ہوا سر افسردگی میں اور جھکا لیا۔ "یہ ہم سب کو پیارا اور پسند ہے۔" "میں جانتا ہوں" "لیکن آپ کسی ایسی چیز کی قربانی بھی تو نہیں کر سکتے جس کی آپ کو پروا نہ ہو۔" اس کے بعد کوئی نہ بولا

"ہاں ہاں" جر بانو نے بے زور سی ہامی بھری۔ آخر کار جوز مین خون کے لیے ترس رہی تھی وہ اسی کا تو تھا۔ یہ اس کی جان کی بات تھی۔

علی نے دل گیر ہو کے سر ہلایا۔

اگلے دن انھوں نے رسیلا مرغ اور ناریل کا سالن کھایا۔ لیکن جر بانو کی دوڑ اس کے کمزور پٹھوں کے لیے بہت زیادہ تکلیف دہ ثابت ہوئی۔ اس کا جسم شدت سے دکھ رہا تھا اور اس کا شروع شروع کا شراب جیسا رعب دہشت میں بدل گیا۔ وہ فریڈی کو قصوروار ٹھہرانے لگی کہ اس نے یہ سفر کیا اور اس کو پھنسنے کے دھاوے کا نشان بننا پڑا اور وہ بہت سارے ایسے تخیلی واقعات گنواتی رہی جو اس کے بعد پیش آئے۔

جر بانو شروع سے سفر کے خلاف تھی۔ وہ اپنے اجڑنے پر نالاں تھی، پھنسنے کا پیچھا کرنے پر اس پُرسکون شریفانہ وضع پر جو اس کے بے حس دماغ نے بنایا ہوا تھا، وہ چھاتی دکھڑا روتی اور آخر کار اپنی بلی دینے کے لیے راضی ہو گئی۔

ہاتھوں کو کولھے پر رکھے ہوئے اور کاٹ کھانے والی کینے سے بھری کالی آنکھوں سے وہ کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیتی جس میں وہ اس کو جھاڑ سکتی۔ اور سفر کی آفتوں اور ہلکی پھلکی مصیبتوں نے اس کو بہت سے موقعے فراہم کیے۔

جیسے اس اندھی کالی رات کو جب گاڑی کا کھڑکی کا پہیہ راجستھان کے ریگستان کی حدود پر جواب دے گیا۔ اور گیدڑ اچانک گہرے سناٹے میں آہ و زاری کرنے لگے۔ گاڑی سے چھلانگ لگا کر ہتھیلیوں کو کولھوں پر رکھے ہوئے جر بانو فریڈی کے سامنے اکڑ کر کھڑی ہو گئی۔ اس کی ترچھی بھویں ماتھے کے بالوں کی حدود پار کر کے غائب ہو گئیں۔ "سو اب ہم بھیڑیوں کا نوالہ بنیں گے! کیوں؟"

"کیوں کہ آپ کی اعلیٰ سرکار تو یہی چاہتی ہے، ہم رات اس ویرانے میں گزاریں۔ وحشی

جانوروں کے رحم و کرم پر! کیوں؟ کیوں کہ ہماری سادہ دیہاتی زندگی تمہارے لیے اچھی نہ تھی! مگر یہ خیال نہ کرنا کہ میں تمہاری بین پر سدا ناچوں گی۔ میں صرف اپنی بچی کے لیے ساتھ آئی ہوں۔ اور میں اب کچھ برداشت نہیں کروں گی۔ تم اسی وقت گاڑی کو موڑو۔ سنا تم نے۔'' وہ چلائی۔ اس کی آنکھیں فریڈی کے ہاتھ میں جھولتی ہوئی لال ٹین کی روشنی میں فتح مندی میں چمک رہی تھیں۔

فریڈی خاموشی سے مڑ گیا۔

''تم کیسی ضدی بلا ہو؟ کیا تمہیں کچھ خبر نہیں کہ ہم پر کیا گزر رہی ہے؟ کیا تمہیں اپنی بیوی اور بچے کی کوئی پرواہ نہیں؟ کیسے جئیں گے وہ تمہارے خبط کے رحم و کرم پر۔ او سنگ دل شیطان۔'' وہ چلائی۔

بچی لاتعلقی سے سوتی رہی۔ اس کی ماں کی چنگھاڑتی ہوئی ہجو گوئی بڑھتے بڑھتے اتنی عام ہوگئی تھی کہ اس کے غل نے بچی کے خوابوں کو ہلکی جنبش بھی نہ دی۔

جربانو کو نظر انداز کرتے ہوئے فریڈی نے پہیے کی مرمت شروع کردی۔ بے عزتی محسوس کرتے ہوئے وہ دفعتاً اچک کر گاڑی میں گھسی اور گدے پر بیٹھ کر رار نے لگی۔

گیدڑ کی آہ و زاری اس کا ماتمی نغمہ رات کی خاموشی میں اور بھی اونچا سنائی دینے لگا۔

جربانو کی ریڑھ کی ہڈی اکڑی اور وہ سراسر نفرت اور جھنجلاہٹ میں گیدڑ کی نقل میں آہ و زاری کرنے لگی۔

گیدڑ کا گریہ بھیانک رونا بن گیا۔

''اووووز'' جربانو چلائی۔

ایک ساتھی کی دریافت پر جوش میں آتے ہوئے گیدڑ نے ایک گہری دردانگیز آہ بھری۔

''ای ای ای ای'' جربانو بولی۔ اور دونوں کے درمیان ایک ایسے غول بیابانی کی سی سنگت اٹھی کہ جس کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

جسم پر رینگتی ہوئی چونٹیاں اور چرچراتے ہوئے خوبصورت سفید دانتوں کے ساتھ فریدوں لپک کر گاڑی پر اور پھر کیبن میں آ گھسا۔ اپنے آپ کو اپنی ساس کے منہ سے انچوں قریب پاتے ہوئے وہ سیاتے ہوئے بولا ''بند کرو بند کرو اس منحوس شور کو۔ ورنہ میں تمہیں یہیں چھوڑ

جاؤں گا۔ قسم سے"۔

جر بانو اسی وقت ٹھنڈی ہو گئی۔ فریڈی کی منحوس قسم سے نہیں بلکہ اس کی آنکھوں میں چھپے ہوئے پاگل پن کی وجہ سے۔

دو گھنٹوں میں پُرسکون سفر ایک بار پھر تھپکتے ہوئے رواں تھا جو دونوں بیلوں گھنٹی کی کھوکھلی آواز سے پیدا ہو رہا تھا۔

اور موقعوں پر بچے کو چیچک نکل گئی جر بانو کو نہر میں نہاتے ہوئے کڑل چڑ گئی اور بلی کو بچھو نے کاٹ لیا اور وہ تقریباً کنویں میں جا گری۔ ان موقعوں پر جر بانو کے کرخت غل دار چیخ کیوں نے کئی گاؤں والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی۔ اپ و ماد کی حماقتوں کا ایسا بے دردی بیان ان گاؤں والوں کی تفریح کا موجب ہوا۔

اس سے تنگ آ کر فریڈی صرف ڈیفی بڑی آنکھوں والی مختی بیوی کو مخاطب کرنے لگا اور جر بانو ایک سرکش اور کرب ناک خاموشی میں ڈوب گئی۔

وہ دھول بھرے بے رحم اور بنجر کٹے کھیتوں سے بعد فریڈی اپنے تھکے ہوئے جانوروں کو پانچ دریاؤں کی زرخیز زمین میں لے کر داخل ہوا۔ وہ گندم سے ہرے اور سرسوں سے سبز کے گاؤں کئی گاؤں میں سے گزرے۔ انھوں نے کچھ دن سنہرے شہر امرت سر میں گزارے اور پھر بالآخر لاہور گئے۔

فریڈی جنگل والا لاہور کے عشق میں فی الفور مبتلا ہو گیا۔ اس کی سامی حس کے وہن کے کنارے سفر میں آہستہ آہستہ ڈھک گئے تھے شہر کی ہل چل اور سرگرمی کا جائزہ ویران آنکھوں سے لے رہے تھے۔ اس نے اپنی رائے کا اس وقت اظہار نہ کیا اور اس بات میں سکون محسوس کیا کہ اس کے کھڑکھڑاتے جوڑوں کو آرام کا موقع ملا۔

فریڈی کا سارا دن لاہور کا دورہ کرتے ہوئے گزرا اور ہر بیتے ہوئے گھنٹے کے ساتھ اس کی فی الفور محبت قدیم لاہور سے تقویت پکڑتی گئی۔ اس شام انھوں نے اپنی گاڑی بادشاہی مسجد کے پاس ایک سایہ دار درخت کے نیچے کھڑی کی۔ افق نے سورج کو گلابی اودی اوڑھنی دے کر بچھونے میں ڈال دیا تھا۔ سفید گنبدوں کی شاعرانہ مجلس کو چھوتی ہوئی سرخی نے شرماہٹ فریڈی کے

جو اس کو سکون سے بھر رہی تھی۔

موذن کی صدا، التجا، غم اور جذبات میں ڈوب کر گنبدوں میں ٹھہری ہوئی ہوا کے دوش پر ابھری۔ ایک چھوٹے سے مندر کی، گھنٹیاں بجنے لگیں۔ جو مسجد کے سائے کی آغوش میں لپٹا ہوا تھا۔ ور ایک گردوارا سنہری چادر اوڑھے ایک چھوٹے سے نگ کی طرح دمک اٹھا۔ فریڈی ان تمام مذہبی مسیح کے لیے زود حس تھا اور اس نے اپنے آپ کو اس لمحے کے سپرد کر دیا۔

صبح کے وقت شہر کو اپنانے کے فیصلے کے ساتھ اور اپنی قسمت کو آزمانے کے لیے، فریڈی اپنی بیوی کی طرف بڑھا اور اس سے سونے کی طلب کی۔ بلی جو بیوں کو چرا ڈال رہی تھی، چونکی نظر ڈالتے ہوئی بولی۔

''درختوں کے بھی کان ہوتے ہیں''۔ اس نے سخت لہجے میں نصیحت کی۔ اپنا ہاتھ احتیاط سے فریڈی کے بازو پر رکھتے ہوئے وہ اس کو بیل گاڑی پر کٹیا میں لے گئی۔

بچہ ایک کونے میں سو رہا تھا اور جر بانو التی پالتی مارے اپنے گدے پر بیٹھی ہاتھ کی پنکھی سے اس گرمی سے جنگ کر رہی تھی جو ضعف پیدا کرتا ہو۔ فریڈی کے کٹیا میں گھسنے پر اس نے نہ صرف اپنی ناک چڑھائی بلکہ اس کی توجہ بھی بازار سے آنے والی بو پر چکر گئی اور اس نے پنکھی جھلتے جھلتے چپ کف کو زبان بے زبان کر کے شہر کے لیے اپنی ناپسندیدگی کا اشتہار آویزاں کر دیا۔

فریڈی کا دل اس کی چھاتی میں جوش کھا گیا۔ جر بانو کی ناخوشی سے اس کے اندر کے فیصلے کو مہر لگا کر پکا کر دیا۔ جیسے مرغیاں انڈوں کو سیتی ہیں اسی طرح فریڈی کا ذہن اپنے نہاں خانے میں مسکراتے ہوئے خیالات کے جھول کو سینے لگا۔ اس نے اسی وقت خاموشی سے قسم کھائی کہ وہ جب تک زندہ رہے گا یا ہو اور چھوڑ کر نہیں جائے گا۔

اپنی ساس کے چیختے ہوئے سوانگ سے منہ موڑتے ہوئے فریڈی نے اپنی بیوی کو ساڑھی کے نیچے تک تھیلے کے بٹن کھولتے ہوئے دیکھا۔ بلی بمشکل اس کی چھاتی تک آئی تھی۔ تاک جھانک اور چور نظروں سے محفوظ اس نے تھیلا کو دھیان سے فریڈی کے ہاتھ میں دیا اور پھر اپنے آپ کو چھپی سوت کی انگیا میں بٹن لگا کر بند کرنے لگی۔ فریڈی کی آنکھیں آزردہ ہو گئیں۔ جب اس نے موج دار چھوٹی سی چھاتیوں کو غائب ہوتے دیکھا۔ اور آخری بار چوری چوری ان کو چھونے کی کوشش کی تو بلی

نے فریڈی کے عجیب جو حرکت کو گھور کر اس کو اپنی ساس کے وہاں ہونے کا احساس دلایا اور اس کا ہاتھ رک گیا۔

ملی کی روکی آنکھوں میں کچھ بات ضرور تھی ۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے دور دور اس کے مغرور ٹھنڈے چہرے پر فریڈی کی نگاہ کو مضطرب اور دق کر دیتی تھیں۔ صرف بستر میں یہ مستقل حرج نظر پکس جاتی تھی۔ پھر اس کی لمبی پلکوں والے پپوٹے شہوت سے بھاری ہو جاتے اور اس کی آنکھوں میں فریڈی کے لئے چاہ اور پُر تمکنت وقار بھر جاتا۔ خوش کرنے اور ہو جانے کے لیے تیار وہ اس کا غلام ہو جاتا۔

جیسے ہی فریڈی نکلا ملی نے اپنے آپ کو قوت کے ساتھ کاموں میں مدہوش کیا۔ بہت تھوڑے سے وقت میں اس نے پودوں کو پانی دے دیا' انگیٹھی میں کوئلوں کو دھکایا' سبزیوں کو پتیلی میں کروان کو ابلنے کے لیے رکھ دیا۔ یہ سب کام اس نے اتنی کفایت شعاری سے کیے کہ اس کی ماں احساس جرم میں مبتلا ہو گئی' اس کا ہاتھ بٹانے کے لیے اٹھ کھڑی ہوئی اور ملی کے ہاتھ سے چاولوں کی پلیٹ لے کر وہ بچے کو کھلانے لگی۔

فریڈی نے ترتیب وار لاہور کے چار پارسی خاندانوں کے گھر کے پتے ڈھونڈ لیے۔ ٹوڈی والا' بنک والا' بوتلی والا اور چائے والا۔ یہ چار خاندان وہ پیشے اختیار کرتے تھے جو ان کے ناموں سے وابستہ تھا۔ ٹوڈی والا ایک بڑا مشترک خاندان تھا اور چائے کے ایک دھکے پھولتے شاپ کا مالک تھا۔ چائے والا ایک بار چلاتا تھا۔ جناب بوتلی والا بنک میں ایک ریٹائرڈ تھا' اور جناب بنک والا بال روم میں ناچ کی کلاسیں لیا کرتا تھا۔

اس کمیٹی سے جو پارسی گروہ کی سب سے خوبصورت بات ان کا دوسرے پارسیوں کے لیے احساس فرض اور ذمہ داری تھا۔ ایک کسی بڑے خاندان کی طرح وہ ایک دوسرے کی مدد کرتے۔ کامیابیوں کو بانٹتے اور ناکامیوں میں ایک دوسرے کے حامی ہو جاتے۔ تب ہی سارے ملک میں ایک بھی پارسی بھکاری نہیں تھا' جہاں بھیک منگوں کی کثرت تھی۔ جیسے ہی کسی پارسی کے ہاتھ دولت لگتی وہ اپنی قوت کا بڑا حصہ خیرات میں لگاتا۔ وہ سکول' ہسپتال' اور یتیم خانے بناتا' لوگوں کو گھر' وظیفے اور سرمایہ کاری میں مدد کرتا۔

بجلی میں بدنام یہ تمام قیمتیں طور پر اپنے مقاصد کے لیے تھی ہیں۔

وہ چاروں خاندان فریڈی کی ملاقات پر بہت خوش ہوئے اور اس بات کو جان کر اور بھی لبھائے گئے جب ان کو یہ پتہ چلا کہ ایک اور خاندان ان کی صفوں کو پھیلانے کے لیے آیا ہے۔

دو دنوں میں فریڈی نے اپنے گھر والوں کو ایک اوپر والے فلیٹ میں جا بیٹھایا جس کے نیچے ایک بہ کھور بس ملی کا سٹور تھا جو شہر کے نہایت مصروف اور تجارت کے لحاظ سے کامیاب علاقے میں تھا۔

اگلی ہی شام مالج کے سفید کوٹ کو پہن کر جو گردن اور کمر پر بور بندھے ہوئے نیچے کرارا سفید پاجامہ اور پگڑی پہنے وہ اپنی گاڑی کو لے کر گورنمنٹ ہاؤس جا پہنچا۔

اپنے شاندار بیلوں کو ہاتھوں میں بھڑکتے ہوئے گھوڑوں کے ساتھ کھڑا کر کے فریڈی بے باکی سے ڈگ بھرتا ہوا لوہے کے بڑے پھاٹک پر چوکیداروں کی طرف بڑھا۔ چوکیداروں نے اسے فل افور اندر آنے دیا اور فریڈی نے اپنا نام ملاقاتیوں کے رجسٹر میں درج کیا۔

سلطنت برطانیہ کو اپنا خراج پیش کرتے ہوئے اس نے اپنے تعارف کا مراسلہ تحریر کیا اور ملکہ اور تاج کے لیے اپنی وفاداری کا اظہار کیا۔ فریڈی مستقبل سے مدمقابل ہونے کے لیے آمادہ تھا۔ ان سارے حیلوں بہانوں سے فریدون جنگل والا اپنے منصب کی ضرورت کو پہنچا تعجب ہے کہ سارے پارسی اسے معصوم سمجھتے تھے اور اس کا نام زرتشتی کیلنڈر میں آ چکا تھا۔

(2)

فریدون کی مردانہ وجاہت اور اس کی ملائم گفتگو نے پنجابی دلوں میں جلد گھر کر لیا۔ اس کا لمبا قد، مثل رئیس زادوں جیسا مضبوط چہرہ اور اس کی پتلی ناک جو ہڈی پر تھوڑی سی ابھری ہوئی تھی اور اس کے بڑے اور بھاری ہونٹوں میں اس کی سرخی، مثل بادامی آنکھوں میں چھپے درویشی رنگ سے لوگوں کے دل چھوئے جاتے تھے۔ اس کا رنگ صاف اور دمکتا تھا۔ یہ سب خصوصیات جب اس بات کے ساتھ مل جاتی تھیں کہ وہ ایک پارسی ہے۔ جس کا گھرانہ اور زمینداری ضرب المثل کی طرح مشہور تھی۔ تو یہ سب مل کر اس کو اپنے علاقے میں خاص بنا دیتی تھی۔ اس کی بکری ایک دم بڑھ گئی اور وہ اچھی آرام دہ زندگی گزارنے لگا۔ بلکہ کچھ پیسے بچانے بھی لگا۔

فریدوں نے یہ ٹھان لی کہ وہ ہر جمعے کو تھوڑی سی رقم خیرات کرے گا اور اس کی بیوی اور ساس لوگوں میں اسی وقت جاتیں جب انھوں نے ماتھا بندھ رکھا ہو　سفید رنگ کا رومال جو ان کے بالوں پر کس کر سر پر آویزاں ہوتا۔ ان کی کمر کے گرد جھیوا سادگی سے عیاں ہوتا اور وہ جبر کی زد پہ جاے اپنے چھوٹے بلاوز اور پاجامے آنچل کی طرح ساڑھی میں لپٹے ہوئے کولھوں کے نیچے ہوتے۔

کڑے پہرے، سیدھی کمریں، یہ دونوں عورتیں دنیا کو اخلاقی جرأت سے ملتی تھیں یہاں تک کے ہندو، مسلمان یا عیسائی تمام کے تمام فریڈی کو اور اس کے خاندان کو عزت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔

بلقی مطمئن تھی۔ وہ اپنے آپ کو گھر کے کاموں اور بچوں اور شوہر کی دیکھ بھال میں مصروف رکھتی۔ لیکن اس کی نہ جھپکنے والی کم عقل آنکھیں بہت کچھ بھانپتیں جس کا فریڈی کو اندازہ بھی نہیں تھا۔ وہ نظریں جبلی طور پر فریڈی کو بار بار کریدتیں، اور پھر بے کلی کے ساتھ گہرائیوں سے ابھرتیں۔ لیکن ایک چیز کا اس کو مکمل یقین تھا کہ وہ جو کچھ بھی کرے، ٹکنے والوں میں سے نہیں تھا۔ اس خیال پہ خوش اس نے چند سالوں کی مدت پر سات بچے پیدا کیے۔ لطف بھرے اختتامی عروج کے نتیجے میں حمل سے لے کر وضع حمل تک، بلقی سب کچھ کا مزہ اٹھاتی۔

لیکن اس کی لاہور میں شروع شروع کی مسلسل کامیابی کے باوجود فریڈی کی خوشی برباد تھی۔ جر بانو ایک آبلہ تھی، اس کی سرشت میں ایک کانٹا جس نے اس کی زندگی کو تار تار کر رکھا تھا۔ اس نے لمحے بھر کے لیے اپنی آہیں، ٹھنڈی سانسیں، بڑبڑانا اور جھگڑے بند نہ کیے۔ اس کی بیوی اپنی ماں کے اجڑ جانے اور بیوہ ہو جانے کی مستقل بھڑاس برداشت کرتی۔ مگر فریڈی چوں کہ ایک حساس روح رکھنے والا تھا، اس کے جھگڑالو جذبوں کے اظہار پر بے صبرا ہو جاتا اور اس کی تیزاب زدہ موجودگی اس کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتی۔

وہ اس کو سوئیاں چبھونے میں کینہ بھر سرور لیتی یا کم از کم وہ یہ سمجھتا۔ وہ شکایت کرتی، مرورو جتاتی، خر۔ے بھرتی، روتی اور بہکی بہکی باتیں صرف اس کا دل کرنے کے لیے کرتی۔ وہ اکثر اپنا سر مایوسی سے ٹکراتا اور اپنی قسمت پر آہیں بھرتا۔ یہ سوچتے ہوئے کہ اس نے پچھلے جنموں میں وہ کون سے وحشیانہ گناہ کیے ہیں کہ جن کی اس کو سزا مل رہی ہے۔

اس سے برداشت نہیں ہوتا تھا کہ وہ کھانے کی میز پر اپنے لٹے پٹے اور عمدہ جھٹ نکال لیا

کرتی تھی۔ جب بھی وہ مرغی کے سالن پر جھپٹا مارتی اور تیزی سے انگلی سے اٹھا اور جگر کو اپنے منہ میں جھٹک سے ڈالتی، وہ جھرجھری لیتا۔ جتنا زیادہ وہ اپنا اضطراب ظاہر کرتا وہ اتنی زیادہ مسرت کے ساتھ تمام تر لقموں کو اس کی ناک کے نیچے سے جھپٹ کر اپنے مزید ے منہ میں بھر لیتی۔ اس کے بعد وہ سکون سے اپنی کرسی میں پیوست ہو جاتی اور ڈونگوں کو اپنی پلیٹ کے پاس کرنے کے بعد چیونٹی کی طرح دوسرے پسندیدہ کھانوں کی طرف بڑھتی۔

لیکن انسان ایک حد تک ہی برداشت کر سکتا ہے۔ ایک دوپہر کے کھانے پر فریڈی پھٹ پڑا۔ اس کے نوچتے ہوئے ہاتھ کو مضبوطی سے پکڑ کر اسے جو انگلیوں کی چٹکی میں جکڑا ہوا تھا۔ بلی کے سامنے سے گزرتے ہوئے ہوتا کسی کی طرف لے گیا جو اب تین سال کی ہو چکی تھی۔ چونکتے ہوئے بچے کو اس نے حکم دیا ''کھاؤ'' ! اور خاموشی سے تاراج ہاتھ کو اس کے حیرت زدہ مالک کے پاس چھوڑ دیا۔

◆◆◆

ایک اور سیتا

نند کشور وکرم

وقت کے سفاک ہاتھوں نے کچھ ایسا ظلم ڈھایا کہ سیتا پاکستان میں رہ گئی اور رام ہجرت کر کے ہندوستان چلے گئے

عجیب بن باس تھا جو رام کو سیتا کے بغیر اکیلے کاٹنا پڑا۔

اور کیسے لمحات جدائی تھے کیسی ہجر کی گھڑیاں تھیں کہ سیتا دکھ جھیلنے کے لئے وہیں رہ گئی۔

شاید کاتبِ تقدیر نے ان کے مقدر میں یہی لکھا تھا۔

عجیب طرح کے حالات پیدا ہو گئے تھے کہ رام کو بہ عالمِ مجبوری سیتا کے بنا ہندوستان میں تا عمر بن باس کی صعوبتیں برداشت کرنی پڑیں۔ مگر وہ کرتا بھی کیا؟ جب انسان کو جان کے لالے پڑ جاتے ہیں اور وہ اپنے آپ کو محفوظ محسوس نہیں کرتا تو وہ نہ چاہتے ہوئے ہوئے بھی کسی محفوظ مقام کی طرف رُخ کر لیتا ہے تاکہ اپنی اور اپنے کنبے کی جان بچا سکے۔ اور رام بھی تو ایک انسان تھا۔ وہ بھی مجبوریوں کے بندھنوں میں جکڑا نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے کنبے کے ساتھ ہندوستان چلا گیا؟

مگر سیتا کے بنا؟

آخر کیوں؟

کیسا رام تھا وہ؟

رام اسلام آباد کے ایک گیسٹ ہاؤس میں آنکھیں بند کئے کوئی آدھ گھنٹے سے آرام کرسی پر دراز تھا جیسے وہ تھکن سے چور چور ہو اور اسے نیند آ رہی ہو۔ مگر ایسا نہیں تھا۔ نہ تو اسے نیند آ رہی تھی اور ہی نہ وہ تھکا تھکاوٹ سے چور تھا بلکہ وہ تو اس وقت اپنے کمرے میں آنکھیں بند کئے ۔ضی کی یادوں میں کھویا

اپنے بچپن کے دوست چوہدری سرفراز کے بیٹے چوہدری رشید کے آنے کا انتظار کر رہا تھا۔ اور آرام کرسی پر نیم دراز برسوں پیشتر کے واقعات وحادثات کے اس گہرے دلدل میں دھنسا ہوا تھا جہاں سے وہ لاکھ کوشش کے باوجود بھی نکلنے سے معذور تھا۔

برسوں پہلے جب وہ گارڈن کالج میں زیر تعلیم تھا تو گاؤں شہر سے سات آٹھ میل کی دوری پر ہونے کی وجہ سے اُسے شہر میں اپنے چچا کے ہاں رہنا پڑا تھا کیونکہ روزانہ آنا جانا بڑا مشکل کام تھا۔ ہاں وہ ہر سنیچر وار کو چھٹی ہونے پر سائیکل سے گاؤں چلا جاتا تھا جہاں اس کے والد سندر لال فوجی ملازمت سے سبکدوشی کے بعد گاؤں میں اکیلے مقیم تھے کیونکہ ان کی رفیقۂ حیات یعنی رام کی ماں شیلا زچگی کے دوران وفات پا گئی تھی اور ان کی بڑی بیٹی کملا کی شادی دور دراز گاؤں قاضیاں میں ہو چکی تھی اور وہ اپنے شوہر کے ساتھ ان دنوں پونہ میں مقیم تھی جو کہ ملٹری میں صوبیدار کے عہدے پر فائز تھا۔

اس کے بابا گاؤں میں تن تنہا سکونت پذیر تھے اور اپنے خورد ونوش کا زیادہ تر اہتمام خود ہی کرتے تھے۔ پڑوس میں رہ رہے ان کے بچپن کے ساتھی پنڈت گھنشام داس کے گھر والے اس کے کھانے پینے کا دھیان رکھتے۔ خاص طور پر ان کی بیٹی سیتا جس کی پیدائش پر گھنشام داس کی بیوی نے اپنی سہیلی شیلا سے اس کی خوبصورت گول مٹول گڑیا کو دیکھ کر کہا تھا۔ ”دیکھ شیلا آج سے تیری بیٹی میری بیٹی ہو گئی۔“

اور بیٹی کو بھی بچپن سے ہی یہ احساس ہو گیا تھا کہ دیوار سے لگا پڑوس کا گھر اس کا ہونے والا سسرال ہے اس لئے وہ اس گھر کی صفائی ستھرائی کا پورا دھیان رکھتی۔ جب پنڈت جی علی الصباح ندی پر نہانے اور پوجا پاٹھ کے لئے مندر چلے جاتے تو وہ ان کی غیر موجودگی میں ان کے سارے گھر کی صفائی کر آتی اور ان کے لئے ناشتہ بھی بنا کر چھوڑ آتی۔

گاؤں کی خواتین کو پانی بھرنے کے لئے گاؤں سے نیچے کوئی آدھ کلومیٹر کی دوری پر واقع کنوئیں پر جانا پڑتا تھا جہاں سے سر پر گاگریں اور گھڑے اٹھائے چڑھائی چڑھتے ہوئے عورتوں کی سانس پھول جاتی اور پھر چڑھائی کے خاتمے پر گاؤں کے میدان میں بیٹھے ہوئے بعض تماش بینوں، چوسر اور تاش کھیلنے میں مصروف نوجوانوں کی ہوس ناک آنکھوں اور بعض اوقات ان کے طنزیہ فقروں سے بھی بچنے کی ناکام کوشش کرنی پڑتی تھی۔ خاص طور پر چھٹی اور تہوار پر تو اس میدان میں بہت بھیڑ اکٹھی ہو

جاتی تھی جن میں زیادہ تر لوگ قرب و جوار کے گاؤں کے ہوتے تھے جو سودا سلف خریدنے یہاں آیا کرتے تھے۔ ان دنوں تو عورتیں دن کو پانی بھرنے سے گریز کرتیں اور کوشش کرتیں کہ وہ علی الصباح یا شام کو سورج ڈھلے ہی پانی بھرنے جائیں جب لوگ اپنے اپنے گاؤں کو جا چکے ہوں۔

ان مجتمع افراد میں کئی قرب و جوار سے آنے والے اوباش قسم کے لوگ بھی ہوتے تھے جو قصبے کی عورتوں اور لڑکیوں کو اپنی ہوسناک نظروں سے گھورنے اور موقع ملنے پر آوازہ کسنے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ ان ہی میں ایک دلو خان بھی تھا۔ دلو جب بھی اپنے سجے سنورے اونٹ پر سوار قصبے میں آتا تو عورتیں تو عورتیں بازار کے دکاندار بھی خوف و ہراس سے سہم سے جاتے۔

پھر ایک دن اچانک شہر میں فرقہ پرستی کے بھیانک دیو نے شہر کی رواداری اور ہم آہنگی سے رہنے والے لوگوں کو اپنی نوکیلی پنجوں میں جکڑ لیا اور آگ اور خون کی ایسی ہولی کی شروعات کی کہ اس کے چھینٹوں نے گرد و نواح کے گاؤں کو بھی اپنے ناپاک اور خونی رنگ سے آلودہ کر دیا اور پھر اس آگ نے انسانی قتل و غارت گری کے ساتھ ہی لاتعداد عورتوں کو بھی آبروریزی اور اغوا کے سیلاب سے گزرنا پڑا اور سیتا بھی اسی سیلاب میں بہہ گئی۔ اس کی آنکھوں کے سامنے ہی اس کے والد پنڈت گھنشام داس کو موت کے گھاٹ اُتار دیا گیا اور اسے علاقے کا بدمعاش دلو خان، جو مدتوں سے اُس پر بُری نظر رکھتا تھا، اونٹ پر بٹھا کر نہ جانے کہاں غائب ہو گیا۔ پولیس نے اسے ڈھونڈنے کی لاکھ کوشش کی مگر نہ تو اس کا سراغ ملا اور نہ ہی دلو خان کا۔ شاید وہ اسے بھگا کر علاقے سے دور کسی اور شہر میں کہیں روپوش ہو گیا تھا کہ پولیس کے لاکھ ڈھونڈنے پر بھی وہ ہاتھ نہ لگا۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے سارے ملک میں خون کی ایسی ہولی کھیلی گئی کہ نہ چاہتے ہوئے بھی لاکھوں انسانوں کو مجبوراً ہجرت کا عذاب سہنا پڑا۔

رام کو بھی لاکھوں انسانوں کی طرح اپنی جان بچا کر ہجرت کرنی پڑی اور وہ بھی سیتا کے بنا۔ مگر وہ سیتا کی یاد کو دل سے نہ مٹا سکا۔ وہ اس ابدی درد و غم کو دل میں سمیٹے زندگی کی ڈگر پر چلتا رہا۔

اس دوران کئی رتیں آئیں اور چلی گئیں۔ وہ ازدواجی زندگی کے بندھنوں میں بندھ جانے کے بعد دو بچوں کا باپ بھی بن گیا۔ نوجوانی کے بعد ادھیڑ عمری اور پھر پیری کے نقوش اس کے چہرے پر عیاں ہونے لگے اور اس کے سیاہ بالوں میں سفیدی نے نمایاں ہو کر اس چہرے کو مزید متانت اور سنجیدگی سے دوچار کر دیا تھا۔ لیکن سب کچھ بدل جانے کے باوجود سیتا کی یاد اس کے دل کے نہاں خانے میں اسی طرح

پنپتی رہی۔ وہ سوچتا وہ وہاں کس حال میں ہوگی؟ اُسے دیکھنے اور ملنے کی خواہش اس کے دل میں ہمیشہ جاگزیں رہی اور وہ تڑپتا رہا۔

سبکدوشی سے کوئی ڈیڑھ دو برس قبل اسے ایک پاک و ہند کانفرنس میں اسلام آباد آنے کا موقع ملا اور واپسی سے پہلے اس نے اپنے بچپن کے دوست اور ہم جماعت چودھری سرفراز خاں سے ملنے پر دلو خاں کے گھر جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ اور دوست نے اسے دلو کے گھر لے جانے کا وعدہ کیا جو اسلام آباد کے قریب ہی ایک گاؤں میں واقع تھا۔

شام ڈھلنے سے کوئی گھنٹہ ڈیڑھ پہلے چودھری سرفراز خاں کا بیٹا چودھری رشید آ گیا اور اسے اپنی جیپ پر بٹھا کر دلو خان کے گاؤں کی طرف روانہ ہو گیا۔ جب وہ ڈھوک دلو خان میں داخل ہوئے تو دالان میں ایک لمبا چوڑا تیس پینتیس سال کا شخص مویشیوں کے لئے چارہ کاٹنے میں مصروف تھا۔ رام نے سوچا شاید یہ سیتا کا بیٹا ہوگا۔ کیونکہ اتنے عرصے میں اس کی اتنی عمر تو ہونی ہی چاہیے۔ اُسے دیکھ کر اسے نہ جانے کیا کیا یاد آ گیا اور جذبات کی رو میں بہہ کر اس کی آنکھوں میں آنسو موتیوں کی طرح جھلملانے لگے۔ چودھری رشید نے آگے بڑھ کر چارہ کاٹتے شخص کو مخاطب کرتے ہوئے کہا۔

''اسلام وعلیکم''

جواب میں اُس شخص نے بھی بڑے زور سے جوب دیا۔ ''وعلیکم اسلام''

''دلو خان صاحب ہیں؟'' چودھری رشید نے پوچھا

جی! لیکن اُن کی طبیعت ٹھیک نہیں وہ اندر سو رہے ہیں۔

''ہمیں اُن سے ملنا تھا...... کیا ملاقات کی صورت ہو سکتی ہے؟'' وہ شخص کچھ دیر تذبذب کی حالت میں گم صم کھڑا رہا، پھر بولا۔ ''میں اندر جا کر دیکھتا ہوں۔ اگر جاگ رہے ہوں گے۔ تو میں آپ کو بتاتا ہوں۔'' اتنا کہہ کر نوجوان اندر چلا گیا۔ سامنے باورچی خانے میں ایک ادھیڑ عمر خاتون کھانا بنا رہی تھی۔ رام نے اسے دیکھ کر اپنے تصور کے گھوڑے دوڑائے، شاید یہ اُس کی سیتا کی بہو ہوگی اور اُس کے پاس ہی بیٹھے ننھے ننھے بچے جو کھانے پینے میں مصروف تھے، شاید اس کے پوتے پوتیاں ہوں۔ ابھی وہ اتنا ہی سوچ پایا تھا کہ اندر سے نوجوان نے آ کر انہیں ساتھ چلنے کا اشارہ کیا۔

''آیئے۔ ابو جاگ رہے ہیں۔''

دونوں خاموشی سے اُس کے پیچھے پیچھے اُس کوٹھری میں چلے گئے جہاں دلو خان آرام کر رہا تھا۔ ضعیفی اور بوڑھاپے نے اسے بے حد کمزور کر دیا تھا۔ انہیں دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اُٹھ کر بیٹھ پایا۔ اس کے نحیف و نزار جسم کو دیکھ کر رام کو آج سے چالیس پچاس سال پہلے کا دلو خان یاد آ گیا جس کا سارے علاقے میں بڑا دبدبہ تھا اور جس کے نام سے لوگ تھر تھر کانپتے تھے اور جب کبھی وہ قصبے میں اپنے اونٹ پر سوار داخل ہوتا تو لوگ اس کے لئے راستہ چھوڑ دیتے تھے اور عورتیں گھروں سے نکلنا ملتوی کر دیتی تھیں۔ دلو خان کے پاس ہی بچھی چارپائی پر وہ دونوں بیٹھ گئے تو چودھری رشید نے کہا۔

''میں چودھری سرفراز خان کا بیٹا ہوں اور یہ میرے والد کے بچپن کے دوست اور ہم جماعت ہیں اور ہندوستان سے آئے ہیں۔ یہ آپ کی بیوی سیتا سے ملنا چاہتے ہیں؟''

''کون سیتا؟''

وہی سیتا جسے آپ دنگوں کے دوران اغوا کر کے لے آئے تھے۔''

''یہاں کوئی سیتا نہیں؟'' دلو خاں نے بڑی نقاہت سے کہا۔

لیکن یہ تو سارا علاقہ جانتا ہے کہ آپ اسے اُونٹ پر بٹھا کر متعدد افراد کی موجودگی میں لے گئے تھے۔ کیا یہ جھوٹ ہے؟'' رام نے بڑی دھیمی اور نرم بھری آواز میں پوچھا۔

''نہیں یہ سچ ہے۔''

''تو پھر''

دلو خاں کچھ دیر چپ چپ سا کسی سوچ میں مستغرق رہا۔ اسے جواب کے لئے الفاظ نہیں سوجھ رہے تھے اور چودھری رشید اور رام اُس کے چہرے پر ٹکٹکی باندھے جواب کے انتظار میں اُسے دیکھے جا رہے تھے۔ دلو خان کی آنکھوں میں اچانک آنسو بہنے لگے اور پھر ذرا سنبھل کر اس نے دھیرے دھیرے بڑی مدھم سی آواز میں کہنا شروع کیا......

''کیا بتاؤں اُس دن عجیب واقعہ پیش آیا۔ فساد میں جب لوگ آتشزنی اور لوٹ مار میں معروف تھے۔ تب میں اُس لڑکی کو بردستی اپنے اُونٹ پر بٹھا کر اپنی ڈھوک کی جانب روانہ ہو گیا۔ وہ لڑکی تھوڑی دیر تک زار و قطار روتی اور چیختی چلاتی رہی اور اونٹ سے کودنے کی کوشش بھی کرتی رہی لیکن اس کی ایک نہ چلی اور پھر آہستہ آہستہ اس کی چیخیں اور رونا دھونا بھی کچھ مدھم پڑ گیا۔ ڈھوک سے کوئی ایک

فرلانگ پہلے اُس نے کہا کہ اسے رفعِ حاجت کے لئے جانا ہے۔ یہ ایسی التجا تھی جسے ٹالا نہیں جا سکتا تھا۔ میں نے اُونٹ روک لیا اور اسے اُتار کر پاس ہی نگرانی کے لئے اس سے تھوڑی دور کھڑا ہو گیا تاکہ وہ بھاگ نہ جائے۔ وہ آہستہ آہستہ پاس ہی ایک جھاڑی کے پیچھے جا کر رفع حاجت کے لئے بیٹھ گئی مگر ایک منٹ بھی نہ گزرا ہو گا کہ اچانک بڑے زور سے ایک چیخ سنائی دی۔ میں دوڑ کر اُس جھاڑی کے پاس پہنچا تو دیکھا کہ وہ جھاڑی کے پاس ہی واقع کنوئیں میں کود کر دم توڑ چکی ہے۔

رام کا منہ کھلا کا کھلا رہ گیا۔ وہ سوچنے لگا کہ کیا عورت کا مقدر دھرتی میں سمانا، کنوئیں میں چھلانگ لگا کر اپنی عزت بچانا اور مرد کے ظلم سے تنگ آ کر آگ میں جلنا یا خودکشی کرنا ہی لکھا ہے؟؟

◆◆◆